Inter Danza

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**

JUNIO | 2017 | AÑO 4 | NÚM 43 | COORDINACIÓN **NACIONAL DE DANZA**

DIRECTORIO

Carmen Bojórquez
Editora
Juan Antonio Di Bella
Corrección de estilo
Nancy Elizabeth Morales Muñiz
Diseño editorial
Daniel Lugo
Gestión de archivo fotográfico

Coordinación Nacional de Danza

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
María Teresa Trujillo Posadas
Subcoordinadora Nacional de Danza
Alejandro Castruita
Subdirector Administrativo
Charleen Durán
Subdirector del Programa Nacional de Danza
Gabriel Torres
Administrador del Teatro de la Danza
Martha Herrera
Subdirectora de Vinculación Escolar
y Atención al Público

PORTADA: LOS RADICALES LIBRES (DBUE).
COREOGRAFÍA: EVOÉ SOTELO Y BENITO GONZÁLEZ
FOTO: VISTAGORDA
EN LA IMAGEN: EVOÉ SOTELO Y BENITO GONZÁLEZ

EDI-TORIAL

Es difícil determinar cuándo acaba una generación y comienza otra.
Diríamos más o menos que es a las nueve de la noche.
Ramón Gómez de la Serna*

EN LA DANZA, LA BRECHA GENERACIONAL, el cambio de estafeta de una generación a la siguiente, es un momento de ruptura que puede ser superficial o profunda y que, independientemente de su hondura, puede manifestarse de manera armónica o a través de ríspidas discrepancias, pero que suele culminar con el reconocimiento de la nueva generación a los aportes y legado de aquella que le precedió.

En este número damos la bienvenida como colaboradora a Giovanna Cirianni Peregrina, joven estudiante de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del Instituto Nacional de Bellas Artes, y quien ilustra lo anterior al rendir homenaje a una de las maestras más queridas y respetadas en México, Nellie Happee, coreógrafa de Esquina Bajan, emblemática obra de la Compañía Nacional de Danza. Por su parte, Isabel García nos relata su experiencia al entrevistarse con Ludmila Pagliero, primera figura del Ballet de la Ópera de París, ganadora del prestigiado premio Benois de la danse.

Dentro del conjunto de colaboraciones que dan cuenta de los procesos generados por el proyecto Tanz Antena, Melissa Cisneros y Olga Gutiérrez, junto con Abdiel Villaseñor y Miroslava Wilson, reflexionan en torno a su experiencia como gestores y artistas en el marco del Encuentro Alemania-México Think Tank, realizado en San Luis Potosí.

Tenemos nuevamente una nota sobre el trabajo de Marcela Sánchez Mota y Octavio Zeivy y su compañía Foco al Aire producciones, esta vez en la pluma de Miriam Huberman Muñiz, que escribe "laAudición - Definiendo (sofocando o liberando) la danza", acerca de una pieza que ha sido un éxito en la escena mexicana de danza.

Este mes nos unimos a los festejos de dos compañías: los 16 años de Serpiente Danza Contemporánea, con una nota en la que Angélica Íñiguez nos recuerda el trabajo inagotable de este colectivo por mantenerse como compañía independiente, autogestiva y generadora de un intenso proyecto de creación, difusión, documentación e investigación. Y la colaboración gráfica de Benito González, en la que integra una retrospectiva de Quiatora Monorriel, compañía que ha marcado su huella en la escena de danza en México. Quiatora Monorriel festejará su XXV aniversario en la Sala Principal del Palacio de Bellas Artes el próximo 24 de julio.

*Ramón Gómez de la Serna Puig (Madrid, 3 de julio de 1888-Buenos Aires, 12 de enero de 1963). Escritor y periodista vanguardista español, perteneciente a la generación de 1914 o novecentismo, e inventor del género literario conocido como greguería.

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo editorialrcnd@gmail.com. Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

CON-
TENIDO

CND EN INTERDANZA

04 **MI ENCUENTRO CON LUDMILA PAGLIERO**
POR **ISABEL GARCÍA**

10 **DE CÓMO CONOCÍ A NELLIE HAPPEE A TRAVÉS DE ¡ESQUINA BAJAN!**
POR **GIOVANNA CIRIANNI PEREGRINA**

REFLEXIONES

20 **TANZ ANTENA**
EL PAPEL Y LA EXPERIENCIA DE LOS ARTISTAS-GESTORES EN LA RELACIÓN INTERNACIONAL CON ALEMANIA
POR **MELISSA CISNEROS, ABDIEL VILLASEÑOR, MIROSLAVA WILSON Y OLGA GUTIÉRREZ**

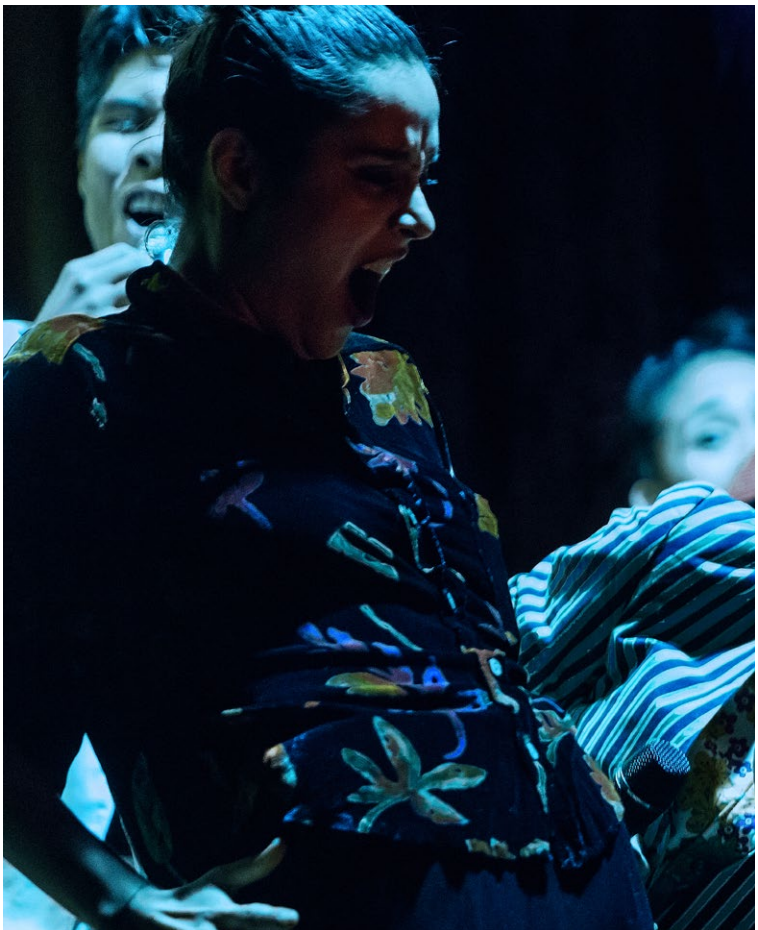
PERFILES

30 **laAUDICIÓN...**
DEFINIENDO (SOFOCANDO O LIBERANDO) LA DANZA
POR **MIRIAM HUBERMANN**

36 **SERPIENTE DANZA CONTEMPORÁNEA**
LA LUCHA POR LA AUTONOMÍA
POR **ANGÉLICA ÍÑIGUEZ**

ICONOGRAFÍA

42 **QUIATORA MONORRIEL**



MI ENCUENTRO CON LUDMILA PAGLIERO

POR **ISABEL GARCÍA**

En Julio del 2015 hice un viaje a Europa en el que conocí a Ludmila Pagliero: bailarina argentina nombrada *etôile* de la Ópera de París en el año 2012, cuando aceptó encontrarse conmigo en París. Fue una plática inolvidable para mí aunque en ese momento no sabía qué iba a hacer con la entrevista; mi intención era pulirla para publicarla en algún otro lugar que no fuera solamente mi blog personal y después de un tiempo se quedó traspapelada en mi escritorio electrónico. Ahora, exactamente dos años después, me queda claro por qué las palabras de esta bailarina decidieron esperar: hoy tengo la oportunidad de colaborar con una revista, este año Ludmila ganó el prestigiado Premio *Benois de la danse* (conocido como el Óscar de la danza) y tercera razón es la que más me emociona pues encierra una de esas casualidades que siempre me han maravillado de la vida.

Como relaté en la publicación anterior, en la Compañía Nacional de Danza dedicamos estos últimos meses a *Manon,* ballet de Kenneth McMillan que fue presentado por primera vez en México y cuya reposición estuvo a cargo de Karl Burnett y Patricia Ruanne. A pesar de ser bailarina y considerarme "balletómana" tengo que admitir que no había oído antes estos nombres. O eso creía, porque en una las respuestas de la siguiente entrevista, Ludmila me habló de cuando Patricia Ruanne trabajó con ella durante los ensayos de *El lago de los cisnes* en la Ópera de París. Una falta de curiosidad de mi parte hizo que en el momento anotara Patricia "Ruán" en mis notas (porque así escuché el apellido en boca de Ludmila) y no tuve la inquietud de investigar quien era ella hasta que, trabajando en la entrevista estos días y teniendo a Patricia en México muy presente gracias al estreno de *Manon,* descubrí de quién me estaba hablando Ludmila en aquel momento. Fue un bello y emotivo descubrimiento que quizá sólo me emocione a mí de esta manera pero que definitivamente me entusiasma mucho compartir.

FOTO: SVETLANA LOBOFF.

A continuación, la entrevista que sucedió en París en julio del 2015:

Detrás de su conjunto deportivo y su aparente timidez, Ludmila Pagliero encubre a una majestuosa *etôile* de la Ópera de París. La tengo enfrente y quiero saber cómo fue su proceso de evolución como bailarina, sus primeros días en la compañía francesa, su adaptación a un nuevo país, sus retos y sus mayores satisfacciones, y para mi felicidad ella está dispuesta a contármelo en el café del Hotel Amour, lugar donde me ha citado. La temporada de verano de la Ópera está por terminar pero Ludmila no participó en ella esta vez: está reponiéndose de una ruptura completa de tendón isquiotibial, la rehabilitación le ha llevado tiempo; ha sido un momento en su carrera donde ha tenido la oportunidad de analizar y disfrutar cosas que no ha hecho cuando da funciones o está viajando. Ahora, después de dos meses y medio es el momento de recuperarse para poder empezar nuevamente en septiembre.

Anímicamente ¿cómo te has sentido a raíz de esta lesión?

Cuando me lesioné estaba interpretando a Manon, pude bailar dos funciones pero en la última sentí un desgarro. Fue horrible porque no podía levantar más la pierna, la elasticidad se perdió. Cuando trabajas durante semanas analizando un personaje así, preparando una coreografía, ensayando todos los días y estudiando cómo quieres contar una historia, hay una gran frustración por no poder llegar al final de todo ese trabajo por culpa de un accidente físico que sufres de un segundo al otro. Ahora tengo que volver más fuerte de lo que estaba porque mi cuerpo es mi propio instrumento, tengo que darle tiempo, cuidarlo y prepararlo como se debe. Cuando aprendes a conocerte te das cuenta de que siempre se puede estar más en forma, cosa que es difícil de ver cuando eres más joven.

¿ Frente a una lesión así, cuáles son las opciones que tienes como bailarina de la Ópera de París para hacer tu rehabilitación?

Bailando en una empresa como la Ópera, con ciento cincuenta espectá-

culos por año (yo he llegado a hacer cincuenta funciones como solista) hay un momento en el que el cuerpo dice: "no más". Hasta hace un tiempo había muchos problemas físicos, mucha gente lastimada, con seis meses de reposo por ligamentos, rodilla lastimados, etc. ¿Qué pasaba? Qué no teníamos un equipo sólido de médicos y fisioterapeutas y el carnet de doctores nos lo pasábamos entre bailarines; había que pagar las consultaciones. En una institución como la Ópera eso era difícil de creer. Después de reuniones sindicales una vez por mes, todo este sistema médico cambió por pedido del cuerpo de baile cuando **Benjamin Millepied** tomó la dirección y, como se hace en Estados Unidos, la compañía tiene acceso a una institución médica privada. Ahora tenemos un preparador físico, un nuevo grupo con médicos, cursos de yoga, pilates y gyrotonic que se pueden tomar en el mismo teatro en la mañana, dos médicos cirujanos que están dos veces por semana para consultaciones. Genial. Con un programa personalizado para cada bailarín pasamos menos tiempo corriendo de un lado a otro. Los cambios han sido para bien en ese sentido.

Ahora yo empiezo a entrenarme aunque todo mundo esté de vacaciones, tengo que tomar clase particular de ballet porque todas las actividades se detienen en verano. Tengo dos kinesiólogos, hago terapias de láser y voy a empezar las clases de yoga.

Evidentemente, enfrentarse a lesiones es muy duro, pero ¿qué es lo que más disfrutas del estilo de vida que implica ser bailarina?

Me gusta mucho el cambio que hay en la rutina; durante el año hacemos diferentes producciones, entonces tengo la sensación de continuo cambio. Las giras también implican un movimiento constante; no todos los días son iguales, las horas de ensayo y los días de descanso cambian, hay algo que se renueva siempre y que no es monótono, al mismo tiempo es paradójico porque es muy difícil poder instalarse y lograr un estilo de vida más estable. Por la danza se dejan atrás las vacaciones, las fiestas y muchas otras cosas. Creo que me costaría mucho estar en un trabajo que empezara y terminara a la misma hora todos los días. No todos los días me levanto con el cuerpo de la misma manera; hay días que son más difíciles que otros, hay dolores que van cambiando. Lo mismo pasa en el escenario, nunca habrá una función igual a la otra y eso siempre me produce emoción y me hace sentir renovada con la vida, estar viva.

En el trabajo diario también sucede porque en la compañía pasamos instantáneamente de bailar lo mismo un clásico que un contemporáneo. Por ejemplo, durante montajes de coreógrafos como Pina Bausch o Mats Ek el cuerpo empieza a cambiar y de repente ponerse en una primera posición tradicional es un sufrimiento para las caderas porque son estilos muy diferentes a lo más clásico. Sentís que estás trabajando al revés y duele todo. El cuerpo cambia y se adapta, a veces uno se termina lastimando al mezclar todo. Hay que tener cuidado. En la Ópera a veces un maestro ensayista da clase optativa en la mañana de esos estilos a los bailarines que quieren entrenarse en ellos, pero no se hace siempre y es ahí donde es terrible para el cuerpo.

Algo que sí es constante en tu rutina es la clase de ballet ¿Cómo vives la clase diaria?

En la clase de ballet puedo revisar, posicionar los movimientos y trabajar ciertos aspectos específicos del ballet que estoy haciendo y el estilo en el que estoy bailando en ese momento. También trabajo lo que es esencial técnicamente, esa es mi base para poder bailar en el escenario. A pesar de ser un rato de mucho trabajo y concentración me gusta estar relajada y en un ambiente de trabajo divertido. Siempre busco mejorar, probar cosas nuevas.

Si algo nuevo has experimentado en tu vida ha sido tu llegada a la Ópera de París. ¿Cómo fue para ti integrarte al estilo de la compañía?

Nunca es fácil llegar a una compañía donde no se conoce a nadie y no se habla el idioma, uno se siente un poco observado, diferente. Necesité un tiempo de adaptación para ir entendiendo un estilo tan distinto pero decidí hacerlo de manera tranquila, observando. Hablaba poco y escuchaba mucho, miraba a los bailarines y trataba de entender por qué los profesores pedían cierto trabajo de pies, de brazos, cómo trabajaban el estilo francés. Todo el tiempo pedía consejo. La gente se reía, creo que les daba ternura pero me explicaban la tradición de la escuela francesa. Creo que esa actitud hizo fácil que la gente se acercara a mí a enseñarme y a conocerme. Después de haber tomado toda esa información de a poco fui aplicándola en mi cuerpo, eso sí, con mi personalidad y marca latinoamericana. No fue fácil y me llevó un tiempo, pero sin conflictos con nadie empecé a ganarme un lugar en la Ópera. Fue ahí cuando empezó mi evolución dentro del ballet como artista y como individuo. Que en el 2012 me hayan nombrado *etôile* quiere decir que fue la mejor manera de hacer las cosas (sonrisa).

¿Cuál fue tu experiencia dentro del cuerpo de baile cuando estabas recién llegada?

Empecé bailando los ballets blancos, que conforman una experiencia muy importante para cualquier bailarina clásica: *El lago de los cisnes*, *La Bayadera*, entre otros. Recuerdo

cuando Patricia Ruanne (!!!) vino a París a ensayar *El lago de los cisnes* de Nureyev: nos explicó cómo respiraba un cisne, cómo se movía, y cómo eran su cabeza y sus alas (Ludmila se mueve suave, demostrando estos movimientos). La manera que Patricia tuvo de explicarlo fue muy sensible y profunda porque no solo describía una posición; trataba de que todas tratáramos de movernos para respirar de la misma manera, de existir como si fuéramos todas el cisne principal siendo parte de un grupo homogéneo, lo cual hizo el trabajo mucho más fácil.

Esto que trabajamos con Ruanne no puede lograrse limitando al bailarín a realizar una posición estética, hay que hacerle entender que él existe individualmente dentro de un grupo, eso da a las bailarinas motivación y placer, logrando un cuerpo de baile mucho más vivo. Este grupo es la base de los solistas, es quien los sostiene. Al revés pasa lo mismo: el cuerpo de baile necesita de solistas que se entreguen completamente, de artistas que cuenten bien una historia. Ninguno de los dos pueda existir sin el otro, ambos tienen retos diferentes aunque una bailarina dentro del cuerpo de baile pueda considerar difícil la falta de reconocimiento y cuidado individual constante.

Yo mucho aprendí con las chicas del cuerpo de baile que no subieron de categoría pero asumieron esa categoría con experiencia. Son grandes maestras, yo hasta tenía miedo de ellas pero al final me apoyaba de esas bailarinas y el día que tuve que hacer un remplazo a último momento en un lugar nuevo estaban en el escenario apoyándome, guiándome porque eran bailarinas que tenían esa responsabilidad de que todo saliera bien. Tenían amor hacia el cuerpo de baile.

Y en esa etapa, ¿cómo encontraste tú la motivación propia?

Siempre estuve en una búsqueda, tratando de concentrarme en algo diferente cada función, ya fuera en mis brazos, en el trabajo de mis pies, en la música, en mi respiración o en la interpretación del personaje aunque estuviera en un grupo de veinticuatro bailarinas más. Como no tenía la responsabilidad de ser solista me sentía un poco mas protegida y podía hacer esa búsqueda con menos presión. Esto un trabajo personal, no se puede obligar a nadie a querer hacerlo.

Siendo solista hay que invitar al cuerpo de baile, hay que tener mucha atención en compartir contigo, a que no estén ajenos a lo que le pasa a tu personaje, debes intercambiar miradas con ellos para que se enganchen; eso a un solista también lo llena de energía, interpretar se vuelve mucho mas difícil cuando sientes que el cuerpo de baile no está ahí contigo o cuando percibes el cansancio que arrastran porque quizá es tu primera función de la temporada pero ellos ya hicieron veinticuatro. Un solista tiene que tomarse el tiempo de observar al cuerpo de baile e invitarlos para crear un ambiente real en la escena.

A veces veo a las chicas, paradas en su pose con el brazo entumecido durante un ensayo y sé que ellas sólo quieren que haga mi variación lo más rápido posible. A la vez, ellas también comprenden que "la pobre solista" ha de estar muy estresada (risas).

¿Qué crees tú que hace a un gran bailarín? ¿Qué tiene la gente a la que tú admiras?

Admiro a esos bailarines que al entrar hacen que tus ojos se vayan con ellos y no los dejes más de mirar. Es una actitud, una generosidad artística en el escenario, una inteligencia en el trabajo. Por ejemplo, Alina Cojocaru en *Onegin*, en ella veía cada emoción, cada gesto, todo tenía un sentido, Diana Vishnieva y Marianela (Núñez) tienen también esa generosidad. Es lo que me atrae de los bailarines, cuando sentís que su corazón habla y sobrepasaron la técnica porque lo único que uno ve es el alma bailando. Para mí eso ya es un gran bailarín.

Al principio hablabas de la frustración de suspender una temporada después del largo proceso de preparar un personaje, ¿cómo los preparas tú?

Primero leo la novela, conozco la historia. Lo que me gusta de esto es que los libros te provocan una emoción muy personal, entonces ya te estás apropiando la historia con tu sentimiento e imaginación. Después miro un poco la coreografía en video, cosa que suspendo en el momento de creación porque no me gusta mirarlos a menos de que tenga una duda sobre algo; es fácil empezar a imitar. Me gusta construir un personaje nuevo con un carácter diferente en su forma de hablar, de pararse, etc. En las obras más abstractas es otra la búsqueda: trato de encontrar en el movimiento una rítmica que sea interesante aunque no haya una historia que contar. Hay personajes que me encantaría hacer como Julieta o Nikiya, en *La Bayadera* y hay un montón que me gustaría repetir: *Onegin o La dama de las camelias*. Tengo tendencia a todo lo que es trágico, me gusta el drama y esas historias donde hay tensión tragedia y muerte.

También eres una gran intérprete de George Balanchine y su Serenata *y* Tema y variaciones.

Una de las cosas que me encanta de Balanchine es su trabajo del cuerpo a través del espacio, es muy claro y

las sensaciones llegan fácilmente; los solistas y el cuerpo de baile dan la impresión de volar a través del escenario, en grandes grupos haciendo figuras. Verlo y bailarlo provocan una sensación de aire y espacio que siempre me han llamado la atención. Particularmente de *Serenata* me gusta su poesía abstracta, las primeras imágenes del cuerpo de baile o esa entrada de la solista, como si llegara tarde. Aunque no haya una historia que se cuenta concretamente es muy poético, la música también es bella. Es un ballet muy femenino. *Tema y variaciones* ha sido de mis más grandes retos. Lo bailé primero en Chile siendo muy joven. Es un desafío técnico de treinta minutos. *El pas de deux* es una hermosura.

(Hicimos una pausa en la entrevista. Ludmila pidió al mesero dos Coca Colas en un francés muy fluido.)

¿Cómo vives París?

Ya llevo más de la mitad de mi vida afuera de Argentina. París es una ciudad increíble, el movimiento artístico aquí y en toda Europa fue una de mis principales motivaciones para venir; la cercanía con tantas compañías y coreógrafos. París es genial, quizá que lo que más me cuesta es el clima y el ritmo tan acelerado de la ciudad y, aunque esas cosas también las hay en Buenos Aires, en Europa se viven de un modo distinto.

La Ópera de París tiene dos recintos oficiales: Palais Garnier y el más nuevo escenario de La Bastille, ¿cómo te sientes bailando en cada uno?

El Palais Garnier es nuestra casa, donde ensayamos todos los días y además de ser tan hermoso tiene cosas muy agradables como poder observar un poco más de cerca al público. La Bastille es una sala mucho más moderna, con muy buena acústica, ya que fue creada para presentar también óperas y orquestas; el escenario es muy lindo, amplio y con el piso plano, sin declive, aunque estás mucho mas lejos del público. Al final nos presentamos en los dos teatros pero siempre nos sentimos un poco turistas cuando nos presentamos en Bastille.

¿Has bailado en Rusia?

Hace un año bailé *La Sylphide* de Bournonville en el Teatro Mariinski. Habíamos ido al Bolshoi con la Ópera anteriormente para hacer unas galas pero fue la primera vez en este teatro.

¿Cómo es este intercambio artístico con los rusos? Son bailarines de dos de las más importantes compañías del mundo ¿Cómo se viven unos a otros?

Tenemos estilos muy diferentes, no hay un punto de rivalidad porque las escuelas son completamente distintas. En lo personal, el trabajo de brazos de los rusos siempre hace soñar a cualquier persona del mundo, incluso a nosotros. Por supuesto que ir a bailar al Mariinski representaba la emoción de entrar a ese teatro donde han estado tantas estrellas, eso ya era mágico.

Aquí en México, siempre nos preguntamos cómo es todo en compañías como Opera de París. Por ejemplo ¿los bailarines tienen una organización interna que los representa?

Tenemos un representante sindical y hay una comisión artística formada por cuatro bailarines que se rotan y tratan los temas como los horarios de trabajo, las inquietudes del cuerpo de baile, etcétera. Son la voz del bailarín. Cada tres meses este grupo se encuentra con la dirección y se tocan ciertos temas.

¿Qué crees que le falta hoy a la danza?

La principal tarea que tienen las grandes instituciones dancísticas es abrirse hacia otro público, entregar la danza no solamente a un teatro y generar un ambiente más accesible para la audiencia; es importante que todo mundo tenga acceso al arte. Ahora por ejemplo se puede ver ballet en los cines pero hay otras millones de cosas que se pueden hacer para que los jóvenes puedan acceder al arte de la danza mas fácilmente.

En la Ópera de París hay proyectos para hacer esto fuera del teatro, un ejemplo de esto es "3e étage", un proyecto en el que participé cuando estaba en el cuerpo de baile. Este grupo surgió cuando un bailarín de la Ópera empezó de a poco a hacer galas con diferentes bailarines, coreógrafos. Su idea se concretó hasta poder armar una noche de dos horas de duración. Un espectáculo, no con *Giselle o Don Quijote,* sino con sus coreografías o piezas de Forsythe entre otros. Esto fue genial porque no solamente ampliaba la posibilidad de bailar sino de creación. Ahora yo ya no participo pero el grupo sigue funcionando.

Artísticamente para el bailarín, crear proyectos más experimentales puede ser interesante.

Ludmila miró el reloj, ya me había dicho al empezar que una hora y media después tendría que irse a su clase de yoga. Pidió la *adicion.* Le invité la Coca Cola que se había tomado y le regalé una pulserita de artesanía mexicana que le llevaba como muestra de mi agradecimiento por su tiempo y disposición. Apagué la grabadora del iPad, el joven mesero del café del Hotel Amour nos tomó una foto juntas que hoy conservo con cariño, nos despedimos y la vi marcharse caminando por la acerca de la Rue Navarin, muy *"etôile"* y tan sencilla.

13 de julio 2015

Hotel Amour, Rue de Navarin. París.

360º ©Ricardo Ramírez Arriola

360º ©Ricardo Ramírez Arriola

DE CÓMO CONOCÍ A A

Nellie Kaplee

A TRAVÉS DE ¡ESQUINA BAJAN!

POR **GIOVANNA CIRIANNI PEREGRINA**[1]

1.Ciudad de México 1999. Estudia la licenciatura en danza clásica en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del Instituto Nacional de Bellas y de lecto-escritura del movimiento en sistema Lenguage of Dance, historia de la danza y elementos para el análisis cultural de la misma. Practica además, folklore mexicano, danza española, danzas de carácter y danza contemporánea.

Publica regularmente en su blog Camino Sonoro (caminosonoro.blogspot.mx) enfocado mayoritariamente a las artes, en forma de crónicas y reseñas a eventos culturales, exposiciones pictóricas o fotográficas, conciertos, funciones de teatro o danza y entrevistas.

El nombre de Nellie Happee se escucha constantemente en el medio de la danza nacional. Nacida el 2 de julio de 1930 en la Ciudad de México, Nellie se entregó a la danza desde la infancia y se convirtió en una de las coreógrafas más reconocidas del país por la honestidad y el amor que plasmó en más de 40 obras a lo largo de su carrera.

Tuve la fortuna de que fuera *¡Esquina Bajan!* el primer ballet que vi de Nellie. La Compañía Nacional de Danza (CND) ofreció una función para celebrar el día internacional de la danza en la sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario. Había escuchado sobre la obra mil veces y en cuanto me enteré que se presentaría allí, supe que no me la podía perder. Y no sólo no me la perdí, sino que en cuanto salí de aquella función quise consultar todo lo que encontrara sobre la coreógrafa. Comencé a documentarme sobre la trayectoria de la maestra Nellie escuchando entrevistas disponibles en internet. Encontré en ellas a una persona maravillosa por su energía, pasión y nobleza. Decidí que tenía que hablar personalmente con ella, y también con sus bailarines, porque gracias a ellos su obra puede llegar al público.

¡Esquina Bajan!

Nellie cuenta que durante veinte años acarició la idea de hacer la obra, y mientras esperaba la oportunidad de montarla, iba acumulando información: cancioneros, revistas de la época, discos de 78 revoluciones, artículos sobre los letreros en los camiones, libros y hasta el santoral biográfico para sacar los nombres de sus personajes.

¡Esquina Bajan! es un homenaje a la Ciudad de México de los años 40 y 50, un retrato que se integra de pequeñas historias protagonizadas por personajes característicos. La coreografía y la música popular urbana de la época (danzón, mambo, paso doble, bolero, foxtrot y tango) se vuelven una misma cosa desde el principio y nos transportan en el tiempo y el espacio a una Ciudad de México habitable y de rastro humano que se nos fue.

Relata la maestra Nellie: "En cuanto a las canciones de Lara, Los Panchos y de muchos otros, bailé su música hasta altas horas de la noche, llegando a casa con los zapatos en la mano. Me encantaba bailar de todo, pero creo que mis favoritas eran el danzón y el paso doble ¡Toda esa música es tan nuestra!..."

Los barrenderos amanecen con la cadencia de un bolero y la tenue luz del farol. La escenografía y la utilería se integran perfectamente: por el escenario cruzan bicicletas, triciclos, automóviles y por supuesto, un camión. Mientas avanza el día, la ciudad se va llenando de gente que pasea, va al mercado, a trabajar, a estudiar o a juntarse a platicar en la plaza. Ella dice que por haber recorrido la ciudad por tan diferentes rumbos, sabía exactamente donde quería que transcurrieran las acciones: en una esquina de la colonia Doctores, frente al parque España o el México o teniendo como fondo el kiosco de Santa María la Rivera. Y no podía faltar Bellas Artes, a donde entró a estudiar danza a los ocho años.

Dos adolescentes enamorados bailan acompañados de la voz de Toña la Negra, y el choque de un taxi con el carro de unos turistas genera un conflicto que se transforma en una corrida de toros al ritmo de un paso doble, representada por Valeriano el periodiquero y Vicencio el ruletero.

Al atardecer, se percibe el ambiente de los centros nocturnos y juegos de azar de la ciudad a través de dos gangsters enamorados de la misma mujer, situación que no puede terminar más que en la muerte de uno a manos del otro. Nellie dice que gracias a su tía Luz, que era devota de las películas de Libertad Lamarque y que la llevaba de contrabando a verlas, se aficionó a sus canciones. Para la escena de los gangsters, quería usar aquella que decía "quiero emborrachar mi corazón para olvidar un loco amor, que más que amor es un sufrir", pero no habiendo encontrado una buena grabación, tuvo que optar por *Celos* (tango en voz de Libertad Lamarque).

La obra mantiene un humor pícaro que recuerda a la época de oro del cine mexicano, incluso el crimen toma de pronto un carácter cómico con la accidentada persecución de Benigno, el gendarme, a tres carteristas.

Una de mis escenas favoritas sin lugar a duda es el *Mambo número 8* de Pérez Prado bailado por Valeriano, el periodiquero, Agapito, el bolero y Juvencio, el lechero, acompañados de tres mujeres: La Lola, Mari y Lupita. La musicalidad de la coreografía y la integración de los elementos de ballet clásico con pasos de mambo dan como resultado una escena armoniosa y divertida que me hizo querer levantarme a bailar. La Lola y Juvencio se quedan solos bailando un bolero y jurándose amor.

A raíz de un embotellamiento en el centro de la cuidad a causa de la lluvia, se desata una pelea entre choferes y conductores que el gendarme no logra solucionar. Para colmo, llega un diablo a empeorar la situación, y cuando parece que no hay salida, baja un ángel del cielo a pacificar a la gente. Sostiene una cinta que dice: "¡Ya estense sosiegos!", frase regañona que todos hemos escuchado en los hogares

de esta ciudad. El conflicto se va junto con la lluvia y todos los personajes bailan un danzón a modo de coda.

Las horas del día, la música y los telones de fondo van cambiando con suavidad hasta recorrer toda la cuidad con sus risas y tragedias, haciendo que los 34 minutos que dura la obra sean pocos. A pesar de que el escenario está a 70 años de distancia, es imposible no sentir empatía como espectador, es una obra que fascina tanto a mexicanos por su familiaridad como a extranjeros por su retrato de una ciudad próspera, donde todas las clases sociales convivían y se mezclaban en el espacio urbano, donde la calle la ocupaban pocos autos y mucha gente. Presenciar *¡Esquina Bajan!* supera todo lo que yo les pueda contar.

Al terminar, la sala entera se deshizo en aplausos no solo para los bailarines, sino también para la coreógrafa, quien se encontraba entre el público y agradecía con la humildad que la caracteriza y el brillo de sus grandes ojos claros.

Coreógrafa

> Cuando dirigía Ballet Clásico 70 conocí a un bailarín que, cuando hacíamos fiestas, tocaba la guitarra, cantaba, bailaba y a mis ojos, se trasformaba en otra persona. Adiós a la preocupación por la técnica, por la línea, se entregaba al movimiento, lo saboreaba y lo hacía a uno partícipe de su bienestar. Yo lo observaba y pensaba, ¿Por qué no puedo hacer una obra donde ellos sean ellos? Donde irradien y comuniquen ese bienestar que da el pisar terreno propio.
>
> -Nellie Happee-

¿Cómo ha cambiado su manera de coreografiar a lo largo del tiempo?

Muchas veces es circunstancial y otras por decisión propia. Por ejemplo, cuando yo empecé a hacer obra casi siempre eran duetos, tríos, cuartetos, con pocas personas, porque la compañía que teníamos, el Ballet de Cámara, no era muy grande. Además, cuando tú empiezas a explorar vas de a poco y conforme vas adquiriendo experiencia decides utilizar más personas. Cuando hice *Carmina Burana* en 1983, no fue decisión mía, fue un encargo de Antonio López Mancera. Yo no quería, pero cuando oí la música me di cuenta de las posibilidades que tenía y me lancé. Al principio había hecho obra muy lírica, pero a partir de la Carmina empecé a hacer cosas más fuertes. Un ejemplo es la escena de la *Taberna*, que era a la que le tenía más miedo y por la que comencé, soy de la idea de que hay que tomar al toro por los cuernos. Sin embargo, creo que justamente esa es una de las cosas en las que logré plasmar lo que quería decir. [Al paso del tiempo me fui dando cuenta] de que a mí me gusta mucho trabajar con varones, porque en general, están menos programados. Cuando trabajas con chicas que han bailado clásico desde pequeñas, están muy condicionadas a la postura, a la mano, a que tiene que ser suave y delicado. Los varones se prestan a que les pidas otro tipo de dinámica, se arriesgan más.

¿En *Esquina* fue difícil al principio que los bailarines se soltaran?

Pues no tanto, porque con ellos yo había trabajado mucho. Esta vez, ya tenía siete años de no trabajar con la compañía y realmente no conocía a los bailarines. Había ido a funciones, pero no llegas a conocer a un elemento hasta que no trabajas con él. A veces siento que los bailarines que han hecho mucha obra [clásica] tradicional se sienten un poco frustrados conmigo, porque no uso muchos retos técnicos, aquí los retos son interpretativos, y me gusta que las mujeres bailen como mujeres, no como muñequitas de biscuit. Yo nunca me guío por categorías sino por lo que me da la persona, tengo buen ojo.

Esquina, como te digo, tenía veinte años de querer hacerla, pero como era con música popular urbana y no usaba puntas, yo la planteaba y me decían: "Ay, qué bonita idea" pero hasta ahí. Fue cuando que llegó el maestro Alonso como director de la compañía, que me dijo: "Hágalo". Me dieron muy poco tiempo, pero yo pensé: "¿Lo tomo o lo dejo? ¡Yo lo tomo! Lo que no me salga lo iré cambiando". Hubo partes que volví a hacer completamente, porque uno tiene que tener la honradez de saber cuándo algo no funciona y no echarle siempre la culpa al intérprete. Estrenamos en 1995 y hasta 2003 acabé de componerlo (risas).

¿Esperaba tanto éxito en el extranjero?

Eso fue al año siguiente, fue muy curioso, hubo una gran respuesta del público, pero es que es algo nuestro, y yo digo que uno tiene que hacer obra que refleje de dónde vienes. Además, el mexicano tiene un sentido del humor increíble, sacan unos chistes que qué bárbaros. ¿Por qué eso no se explota más en danza? Casi siempre tendemos a creer que la tragedia es más importante. Algo que influyó mucho en mi tendencia coreográfica es que yo no soy clásica pura.

¿Qué diferencias nota entre los bailarines que estrenaron y los que bailaron este año?

En general, los varones llegan a estudiar danza clásica a una edad más temprana. En mi época, olvídate, no llevaban a los chicos tan pequeños a estudiar ballet. *Esquina* es una obra que les da mucha importancia a los varones, porque al final de cuentas los tipos de la calle como el bolero, el lechero o el periodiquero, son hombres. Pero más que nada en *Esquina* lo importante es la interpretación, una vez que entienden por dónde va la cosa, lo empiezan a disfrutar y a soltar.

La canción que yo quería usar para el tango era *Besos Brujos*. Recuerdo entre sueños que fui a ver la película al cine con mi tía y a Libertad Lamarque la raptaban y la llevaban a un monte. Fíjate, recuerdo que en un momento se le bajaba un poco el tirante del vestido y eso me impresionó muchísimo.

Cuando los bailarines hacen pura obra [clásica] tradicional ya se saben el patrón: los héroes son príncipes, princesas, o de la *high*. En todo caso les toca ser algún ave exótica, pero no un hombre común y corriente y eso es lo que más les cuesta (risas).

Creo que una de las cosas más importantes en la danza es la mirada, lo que se puede lograr con ella es increíble. Si estás bailando un dueto, tienes que ver a los ojos a tu pareja, tienes que convencer, no ver a través de él. Ahora se da la mala costumbre de ver al público, es como estarlo ordeñando y decirle: "Veme, que hermosa o que guapo soy" en vez de meterse en el personaje de forma que jale la vista del espectador.

¿Hay algo de los que se sienta particularmente orgullosa de su carrera?

Todas empiezan queriendo bailar *El lago de los cisnes*, y yo no era ninguna excepción. Pensaba que cuando bailara *Lago* ... yo ya me podía morir. A ese grado era la pasión. Es curioso, porque cuando era chiquita vivíamos cerca de Chicago y el otro día en mi archivo encontré una carta de la sociedad de madres de la escuela donde yo estudiaba, y me daban las gracias por haber amenizado el evento del día de las madres. La danza siempre me abrió las puertas, lo único que yo sabía bailar entonces era el jarabe tapatío, que aprendí a los cinco años y medio o seis, y la rumba. Me llevaban a esas academias donde enseñaban de todo. Imagínate, yo tan chiquita y finita he de haber parecido lombriz (risas). También me llevaban algunos sábados a Chicago a tomar clases de danza española. Algo que me hizo mucho bien es que por haches o por erres, no sólo estudié danza clásica, por eso yo puedo gozar una bailarina de español o de cualquier otra cosa, si lo hace bien, me gusta mucho.

Yo estudiaba con Madame Nijinska [Bronislava Nijinska, bailarina y coreógrafa polaca] en San Francisco, y cuando me dijo que no podía entrar a una compañía de ballet por mi estatura, menos en Estados Unidos, (a veces me preguntaba ¿cómo es posible que los espejos empiecen donde termina mi cabeza?) se me vino el mundo encima. Estaba tristísima, pero creo que en esta vida no hay como asumir la realidad. Si tienes limitaciones, hay que aceptarlas, lo peor es engañarse y creer que le tienen a uno mala voluntad. Una vez que aceptas tu realidad, dices: Bueno, esto es lo que tengo, pero yo amo esta profesión ¿Qué puedo hacer? Así fue que regresé a México y empecé a bailar también danza moderna, donde el patrón estético no es tan rígido. Estoy muy satisfecha de haber tomado esa decisión, porque estar con los contemporáneos me ayudó mucho personalmente y enriqueció mi trabajo, encontré nuevas formas de abordar el movimiento, por eso soy una clásica medio atípica.

Otra cosa que me ayudó mucho es que me encanta viajar y eso te ayuda a ubicarte y darte cuenta de que no hay un solo camino, te abre el panorama. Me parece maravilloso todo lo que tenemos en común como seres humanos y todo lo que nos hace únicos como personas y como cultura. Todas las vivencias te hacen crecer y yo creo que para ser buen ejecutante no solo hay que nutrir el cuerpo, hay que nutrir el alma y el espíritu, hay que leer, hay que leer, hay que leer, yo ya no sé cómo decirlo. Si tienes que interpretar a un personaje y no sabes nada sobre él, entonces ¿cómo? Yo sé que ahora es muy fácil porque puedes copiar exactamente todo del video, pero no es lo mismo. Estoy muy agradecida con la vida por haberle atinado a la profesión.

¿Qué le gusta hacer cuando no se dedica a la danza?

Me gusta leer, ir a los museos, a conciertos y a la ópera, pero también me encantaba bailar, yo era re bailadora, llegaba de las posadas con los zapatos en la mano y al día siguiente no aguantaba el dolor de cuello por levantar la cabeza, porque todos me quedaban altos.

Bailarines

Ya tenía mi propia idea de *¡Esquina Bajan!* cómo público y la de Nellie como coreógrafa, pero me parece esencial que los intérpretes compartan su experiencia al dar vida a la obra, pues son el enlace entre artista y espectador.

Yubal Morales es bailarín solista de la CND y tuve el gusto de verlo bailar en el último montaje de *¡Esquina Bajan!* Para él, trabajar con la maestra Nellie fue muy enriquecedor, agradece su profesionalismo, energía y compromiso. "Es muy inspirador como bailarín que hasta el más mínimo detalle tenga una razón de ser. Incluso en las filas de las gracias finales, ella te acomoda personalmente por nombre y personaje. *¡Esquina Bajan!* me devuelve y reitera mi identidad como integrante de la CND, me hace sentir orgulloso de pertenecer a ella. Nos hace únicos ante el mundo, pienso que por eso cuando esta obra salió del país tuvo tanto éxito, porque nos da una voz definida."

Él destaca la importancia de que alguna institución recopile y haga un banco de datos con toda la información que se ha generado para preservar esta obra, que tiene muchísima investigación, herencia viva de una fundadora de la CND.

"En *¡Esquina Bajan!* esta vez me tocó hacer el papel de Valeriano, el periodiquero. Es muy divertido; nadie le compra periódicos, es un soñador que termina toreando un taxi con todo y pasajero. La maestra se fija mucho en la calidad del movimiento y siempre puntualiza que éste no debe estar vacío. Me comentó que en alguna ocasión llamó a un amigo de ella que realmente toreaba y estuvo ayudando en esos ensayos. Me quedé con ganas de conocerlo.

En 2010 fue mi primer año en la CND y se bailó *¡Esquina Bajan!* y *Carmina Burana* en el Auditorio Nacional. Fue una gran experiencia, incluso estando detrás del camión que tenía que empujar en el *cue* musical: …100 años de ausencia. En esa ocasión hubo bastante tiempo de ensayo. Ahora hubo menos, y las entradas y salidas de autobuses y carros en escena fueron complicadas, pues el espacio para movernos tras bambalinas es reducido. Algunos ensayos fueron pesados en la espera de coordinar correctamente *cues* de tramoya, luz, música y bailarines, pero creo que la maestra sabía lo que estaba haciendo, y sentir que puedes confiar en quien está a cargo es muy alentador." Después del estreno, la maestra siguió dándoles correcciones y estuvo ahí con ellos, apoyándolos en todo momento.

Alicia Hauffray, también solista de la CND, pertenece a la misma generación que Yubal. Conoció *¡Esquina Bajan!* hasta que entró a la compañía a los 21 años, ahí tuvo acceso a un video de la obra y se enamoró de ella. Piensa que debería aprovecharse y llevarse de gira, porque es muy mexicana y de las cosas que puede traer más dinero a la compañía.

"Los elencos de *Manon* (próximo estreno de la CND) y de *Esquina* salieron al mismo tiempo. Había gente emocionada con *Manon*, pero también había varios compañeros que me decían: "A mí no me importa tanto *Manon*, ¡Yo quiero hacer algo en *Esquina*…!". No se había bailado desde 2010, y somos una generación totalmente nueva, eran pocos los que ya la habían bailado. No tuvimos el tiempo que a Nellie le hubiera gustado para montar, porque ensayábamos al mismo tiempo que *Manon* y *Bayadera*, era una locura. Hubo un momento en el que ella no podía con la presión, se fue una semana y los maestros se encargaron de montar. Después regresó y cambió millones y millones de cosas."

FOTO: ARTURO TORRES

FOTO: ARTURO TORRES

Alicia resalta que Nellie hizo un gran trabajo de casting. Nada más de ver a los bailarines en clase, identificó quienes le interesaban, o sea gente con presencia, que se pudiera divertir y no tuviera miedo de actuar o de hacer el ridículo, que es algo que mucha gente no tolera.

"Ella no da correcciones técnicas tal cual. Me dijo que quería que yo encontrara el personaje sola y que ella iría guiándome, que viera películas viejas para adquirir el estilo de las mujeres de la época. La historia me la dejó; nunca me dijo, tienes que sentir esto o el otro. Le interesaban los matices, que no bailes todo el tiempo parejo. Por ejemplo, en el tango hay una parte que dice: 'Matan, me matan, oh dios' y marcaba mucho los momentos en los que tenías que hacer un movimiento brusco seguido de una pausa, como en las vueltas, para que hubiera ese tiempo de las chispas en la mirada. Es muy perfeccionista e insistente, de esas que gritan: '¡No! ¡Paro! ¡Pido Paz! ¡Tú, un centímetro pa'llá, pa'delante, pa'tras!' Creo que nunca corrimos el ballet completo hasta que llegamos al foro, siempre se detenía si habían colocado mal el farol, o si no sé quién tenía la mirada mal, no se le escapaba una. Llega a ser frustrante, porque en esta obra, lo que queremos es pasarla bien y seguir bailando."

Sin embargo, cuenta que a la hora de la función, todo está tan desmenuzado, que no hay otra cosa más que disfrutarlo. Todos se involucraron mucho en los detalles, se soltaron y entraron de verdad en personaje. La gente más joven de la compañía no estuvo en este montaje, sino gente de años atrás, con un poco más de colmillo en el escenario, que sabe lo que significa la presencia. Tampoco buscó a la gente más técnica, lo que le importaba era que mostraras el amor a la danza, y la *joie de vivre*. Aunque *Esquina* esté ambientado en los años 50, al bailarla, Alicia se sigue identificando con ese lado fiestero del mexicano alegre y coqueto. De hecho, su personaje se llama La Coqueta.

"Es bonito poder bailar y soltarte con la confianza de que puedes hacerlo. En la compañía muchas veces no llegas al punto de estar completamente seguro de lo que haces y no terminas de entrar en personaje.

De algún modo, *Esquina...* preparó a los bailarines para *Manon*, donde todos los que están alrededor no solo están ahí parados viendo, sino que cada quien está realmente concentrado en la historia de su propio personaje. Ahora estamos mucho más entrenados a interactuar naturalmente, ya tuvimos esa experiencia actoral. *Esquina...* fue maravilloso, yo la pasé increíble. Nellie es una eminencia y es muy linda, muy poco pretenciosa, y una de las personas menos malas: muchos creen que la única manera de formar a un bailarín es destruyéndolo y tirándolo al piso, y ella no es de esos, para nada. Es muy humana, siempre nos mostró su agradecimiento ante todo e incluso nos pedía perdón por ser tan exigente."

El caso de Beatriz Correa es diferente. Formó parte de la CND tres generaciones antes; se retiró con la categoría de bailarina principal en 1996. Actualmente es maestra de técnica de danza clásica, repertorio, práctica escénica y variaciones en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea.

No estuvo en el estreno ni en el primer montaje de *¡Esquina Bajan!*, pero en 1995, esta coreografía se llevó a Biarritz, Francia. A Nellie le faltaba un personaje. Como la maestra Bety era bailarina principal, le preguntó: "Beachi, yo sé que no es tu categoría, pero te quiero pedir, de favor, si quieres y puedes bailar..." y Bety respondió: "¡Sí!". Siempre quiso bailar *¡Esquina Bajan!* pero nunca le había tocado. "Yo era la niña que sale con una paleta y camina con los pies chuecos. Cada quien le iba metiendo algo suyo al personaje. Lo más graciosos es que yo era la más vieja de la compañía, y hacía el papel de la más niña. Yo le decía: '¡Nellie, pero ya estoy muy viejita!' Y me respondía que por eso era artista, siendo la más vieja me veía como niña."

A aquella gira a Francia, la CND llevó tres programas para tres días diferentes, que incluían obras de George Balanchine, coreografías mexicanas, y *¡Esquina Bajan!* para el último día. "Los primeros dos días sí hubo aplausos, pero cuando terminó *¡Esquina Bajan!* se hizo un silencio absoluto. Todos nos asustamos, pensamos que no les había gustado. Baja el telón, sube de nuevo y es entonces cuando estallan los aplausos. Todo el público se puso de pie, y fue emocionante ver aquello, porque era un teatro muy grande. En Europa cuando un espectáculo gusta mucho, comienzan a aplaudir todos al mismo tiempo y eso fue lo que pasó, así que repetimos el *dans un choeur*. Terminó, y se volvieron a levantar, fue muy bonito, les encantó."

Nellie mandó traer a maestros de danzón, mambo, chachachá... para que dieran clases a los bailarines los sábados. Cuenta Bety que ellos bailaban en las fiestas, pero ahí uno baila como quiere y como puede, no sabe el estilo.

Bety recuerda que Nellie siempre dice: "Yo no quiero *escupepasos*, quiero que sean personas". Por eso le dio a su personaje hasta el modo de caminar. Sobre todo en esta obra, lo importante no es la técnica. Sí la hay, pero el público no se da cuenta. Nellie es muy exigente, cuando ve a una persona con potencial, le pide más, por eso sus ballets salen como salen, perfectos.

"Esta obra estuvo guardada mucho tiempo en su cabeza, pero no se había dado la oportunidad de que la montara. La programación de una compañía se hace con un año de anticipación, entonces cuando ella intentaba montarla le decían, es que no tenemos presupuesto; ya está montado algo más; es que viene la temporada de *El lago de los cisnes*, *El cascanueces* o *La bella durmiente*.

Nellie es una persona muy culta, con mucho conocimiento, que ha investigado mucho y leído de todo, además de que vivió en Estados Unidos y en Francia. El sueño dorado que ojalá se le cumpla es presentar esta obra en Bellas Artes con música en vivo. Siempre dice: "Antes de que pase por mí la nube cuatro, tengo que presentarlo así."

Coda

La búsqueda de Nellie siempre ha sido crear coreografía con movimientos lo más reales posible y de este modo, hacer que su danza transmita sentimientos auténticos. Retomando el caso de la escena del torero, en *¡Esquina Bajan!*, pudo haber usado las formas de la danza española estilizada de obras de repertorio, como *Don Quijote*, pero eso no fue suficiente para ella, por eso se preocupó por que un torero mexicano la apoyara en encontrar el movimiento que reflejara mejor al personaje. En *¡Esquina Bajan!*, la coreografía, vestuarios, maquillaje, utilería, telones y bailarines, se funden para transformarse en la única protagonista: La Ciudad de México. Nellie no se limita en ningún aspecto, utiliza todos los recursos escenotécnicos a su favor; si es necesario un camión en escena, pone un camión; si se le ocurre que baje un ángel del cielo, lo baja; si quiere que llueva, llueve; si necesita un choque entre dos automóviles, habrá un accidente escenificado. La técnica se usa como lo que es, un medio del artista para comunicar lo que quiere decir.

Nellie es cariñosa, respetuosa y observadora. Más allá de su compromiso profesional, da lo mejor de sí como persona en cada momento de su vida. Siempre ha tenido una relación muy especial con sus bailarines. A muchos de ellos los ha visto crecer, pasar de la escuela a la compañía y de la compañía a la escuela como maestros. Ella sabe que un coreógrafo no debe ser alguien que llega y se va sin conocer a nadie; tiene que acercarse de un modo más íntimo a los intérpretes para que entiendan lo que están bailando y lo vuelvan suyo en el escenario, saber quiénes son y qué aspectos de su personalidad pueden explotar en la interpretación.

Cada creador encuentra la forma de trabajo que mejor le funciona, y Nellie sabe que en la CND, no tiene que preocuparse por la ejecución, de eso se encargan los bailarines. La calidad de sus ensayos recae en su precisión al transmitir la intención del movimiento y encargarse de que todos tengan perfectamente claro quién es su personaje. Puede haber veinte bailarines en escena y cada quien está contando su historia y la de todos al mismo tiempo, porque la calidad de la coreografía permite que se aprecien varios planos simultáneamente.

En *¡Esquina Bajan!* Nellie volcó la esencia de su propia cutura, su propia identidad, la vida que durante tantos años tuvo guardada y que brotó como flores en primavera.

A veces pareciera que ya se ha dicho todo sobre la trayectoria de personas tan importantes como Nellie, pero no es así. En cada montaje, su obra revive y se enriquece desde el momento en que cada espectador transforma lo que recibe en algo distinto, y cada bailarín tiene algo nuevo que transmitir.

Bibliografía

CAMACHO QUINTOS, Patricia, *La danza clásica de Tulio de la Rosa: educar para crear*, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2012.

HAPPEE, Nellie, Sinopsis del programa de mano del estreno mundial de *¡Esquina Bajan!*, 24 de julio de 1994.

MENDOZA BERNAL, Ma. Cristina Mendoza, *La coreografía, un caso concreto: Nellie Happee*, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, 2000.

Fuentes electrónicas

Charla con la maestra Nellie Happee en el IPBA, 20 de febrero de 2014. https://www.youtube.com/watch?v=U4UloTlHYaY&t=2701s

Medalla Gloria Contreras 2016 - Nellie Happee, 3 de noviembre de 2016. https://www.youtube.com/watch?v=y76tLJIadJg

Nellie Happee ¡Esquina Bajan! y Carmina Burana I, II Y III, 9 de abril de 2010. https://www.youtube.com/watch?v=jmIH-q4Urwm8&t=264s https://www.youtube.com/watch?v=7Oo8iqq-8vRo https://www.youtube.com/watch?v=ZonocF-ME-XM

Fouette_118_Nellie Happee_06_05_16, parte 1 y 2, 9 de mayo de 2016. https://www.youtube.com/watch?v=9QETyqge-K4E https://www.youtube.com/watch?v=IHpu-f7Rb4v8

Informantes

CORREA FUENTES, Beatriz Alicia, entrevistada el 31 de mayo de 2017.

HAPPEE, Nellie, entrevistada el 5 de junio de 2017.

HAUFFRAY, Alicia, entrevistada el 2 de junio de 2017.

MORALES RUBIO, Tlaltekuhtli Yubal Eduardo, entrevistado el 28 de mayo de 2017.

Año	Coreografía	Año	Coreografía
1954	La Cenicienta	1979	Concierto
1959	Variaciones (para la compañía Ballet de Cámara)	1980	Angelitos Barrocos
1961	Trío	1980	Danzas antiguas vienesas
1962	Homenaje	1980	La favorita (remontaje)
19961-1962	Adriana Lecouvreur Carlota Lakmé Carmen	1982	Los niños son lluvia de flores preciosas
1963	Encuentro	1982	La Güera Rodríguez
1968	Cuarteto	1983	La flauta mágica
1969	Bachianas	1983	Carmina Burana
1970	Ángeles barrocos	1984	Entre juegos
1970	Rasa Lila	1985	Variaciones (para la Escuela Nacional de Danza)
1971	Dueto	1985	Sirenas
1971	La favorita	1986	Lucía Martínez
1972	Quinteto	1988	Cri-Crí núm. 2
1973	Letanía erótica para la paz	1989	Ángeles Barrocos
1973	Pequeño concierto	1992	Serenata para cuerdas
1974	Ballet d'action	1993	Sueños
1974	Pas de sept	1994	¡Esquina Bajan!
1977	Aida	1995	Los niños son lluvia de flores preciosas núm. 2
1977	Sinfonía simple	1996	Los galanes de rosita
1977	Suite infantil Cri-Crí: La negrita cucurumbé y La maquinita	1997	Los quehaceres de los ángeles
		1998	Marejada
		1999	Juventud divino tesoro

Fuente: MENDOZA BERNAL, María Cristina, *La coreografía, un caso concreto: Nellie Happee*, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, 2000.

TANZ ANTENA

EL PAPEL Y LA EXPERIENCIA DE LOS ARTISTAS-GESTORES EN LA RELACIÓN INTERNACIONAL CON ALEMANIA [1]

1*Esta es la cuarta entrega de una serie de cinco artículos que dan cuenta del proceso de conformación de este proyecto.

POR **MELISSA CISNEROS[1], ABDIEL VILLASEÑOR[2], MIROSLAVA WILSON[3] Y OLGA GUTIÉRREZ[4]**

Frente a la tarea de hablar de su experiencia en el proceso de colaboración y sinergia con el proyecto TANZ ANTENA, cuatro artistas-gestores pensaron que la mejor manera era contestando cinco preguntas hechas por ellos. Estos artistas-gestores desarrollan mayormente su trabajo en Morelia, Tijuana y Guadalajara.

1. ¿Qué reflexiones aparecieron en tu labor como artista-gestor posterior al Encuentro Alemania-México *Think Tank* realizado en San Luis Potosí en 2015?

OLGA: Pude ver que el ejercicio de mapear la danza contemporánea mexicana es una labor muy difícil y compleja. Primero porque México es un país muy extenso, segundo porque hay muchos Méxicos que suceden entre el norte, el centro y el sur, tercero porque existen muchos contextos desde dónde se piensa y se produce la danza contemporánea que produce maneras distintas de ello.

Pude comprobar cómo la práctica del artista/gestor está muy empoderada en diferentes estados de la república mexicana y a partir del 2000 ha producido diferentes plataformas, festivales, espacios y proyectos de diferentes tipos como Péndulo Cero en Tijuana producido por Miroslava Wilson y Carlos González; La Mecedora en diferentes sedes del país con Melissa Cisneros; Red Serpiente en Morelia con su proyecto de danza escolar y su festival Red Serpiente con Abdiel Villaseñor y Laura Martínez; Makina de Turing en Mérida con la sinergia que realizan junto a red alterna con Diana Bayardo y Gervasio Bojorquez; Festival Danza Extrema en Xalapa con Alonso Alarcón; Moving Borders y su festival Camp-In en San Luis Potosí con Jaciel Neri; el Festival Viso Out en Hermosillo de Jorge Motell; Encuentro Internacional EINCE en Guadalajara con su servidora; los creadores que están realizando diversos proyectos como Mariana Arteaga, Tania Solomonoff y Magdalena Leite en CDMX y Lukas Avendaño en Oaxaca.

Me sentí muy inspirada por ésta micropolítica producida por nosotres, los artistas/gestores. Me sentí muy orgullosa de formar parte de este presente empoderado por la producción de estas plataformas y espacios que están produciendo otro estado de cosas para la danza contemporánea, permitiendo que circulen otras sinergias, otros afectos, otras reflexiones, otras vinculaciones y otros cuerpos. Pude verme parte de esta red desde el contexto al que pertenezco: la zona centro de la república mexicana y desde la ciudad de Guadalajara.

Pude observar cómo la mayoría de los que participamos en el encuentro Think Tank ya contamos con relaciones laborales a nivel internacional. Esto me habló de la experiencia que hemos aprendido en esta labor y la necesidad de mapear este tema de lo internacional. Mapearlo para conocer para qué lo hacemos, desde dónde lo hacemos y qué es lo que produce en cada contexto.

Pensé entonces que la relación con Alemania sería fácil. Si ya lo hacemos con otros países, podemos hacerlo con este país. El punto para mí fue lanzarme a estudiar qué es lo que México tiene para ofrecer a Alemania y ver qué podría aportar Alemania.

También pensé que la primera barrera que teníamos era el idioma alemán y que no existen muchas traducciones del alemán al español.

ABDIEL: El encuentro Think Tank fue para mí una plataforma de vi-

1 *Esta es la cuarta entrega de una serie de cinco artículos que dan cuenta del proceso de conformación de este proyecto.

sibilización y reconocimiento de la práctica dancística en México. Posterior al encuentro pensé mucho sobre la diversidad cultural de nuestro país y la forma en que la danza de todos da cuenta de ello, no sólo en términos artísticos sino de múltiples prácticas, visiones y corporalidades. Me pareció que esta riqueza desde la diferencia es una gran potencia para nuestro diálogo con el exterior. Pensé en lo fundamental que es reconocer primero lo propio para poder entablar un diálogo más efectivo con el exterior. Considero que las diferencias en la danza mexicana no necesariamente son heterogéneas porque nuestra naturaleza es concordante y porque nuestra postura política se cimienta en y desde la danza. Es diversa porque nuestra práctica obedece a particularidades contextuales de los muchos Méxicos que somos y responde a formas distintas de resolver problemas de nuestro quehacer artístico. Mi reflexión principal ha sido alrededor de la idea de que la danza en México posee una identidad colectiva fundada en la diversidad.

MIROSLAVA: Aparece en mí un sentido de pertenencia, una especie de auto-reconocimiento-escucha entre pares, quienes compartimos esta temporalidad, filtramos una serie de condiciones sociales, económicas, políticas y afectivas de nuestros contextos particulares para generar economías propias, modelos de producción diversos, obra y/o dispositivos escénicos, modelos educativos, formas de interacción desde lo comunitario, local a lo internacional. Una sensación reconfortante, al escuchar de acciones múltiples

que atienden el sentido de comunidad y que señalan una y otra vez la urgencia de la interacción, la coexistencia, la convivencia y la imperante necesidad de diálogos y prácticas cruzadas entre disciplinas, transgeneracionales y filtradas en la comunidad. Reconocí que no estábamos presentes TODOS los que compartimos la acción-danza-pensamiento-comunidad en México, éramos en ese encuentro una muestra simbólica de estos actores-movedores.

Partiendo de nuestras prácticas artístico, culturales y autogestivas escuché afinidades en nuestros impulsos, urgencias y modelos, observé con preocupación que pese a que desde cada latitud son tremendamente potentes los emprendimientos que se generan, pareciera que el marco político y las dinámicas de consumo, así como el mar de información que inunda los medios de comunicación, hacen que el impacto de muchas de nuestras iniciativas queden atrapadas en el momento de la experiencia, y la resonancia de los emprendimientos depende más de la habilidad de comunicación de los agentes que del proyecto mismo, quedándose la experiencia atrapada.

En un México diverso, esos muchos Méxicos entre cada latitud a los que hacen referencia Olga y Abdiel, la ausencia de una red de plataformas de visibilización de la danza mexicana en sus diversas manifestaciones, influye en esta disolvencia de las experiencias y fenómenos artísticos-culturales, su creación y conocimiento generado, sobre todo de aquellas prácticas y/ o proyectos que no se insertan en el modelo convencional de divulgación ya legitimado. La circulación nacional de saberes, prácticas, modelos educativos exitosos, obra artística, y convivencia entre pares y comunidades en un país como el nuestro sigue siendo insuficiente y dependiente de un sistema de legitimación que prioriza estéticas, presupuestos y relaciones políticas o comerciales que no obedecen en su mayoría a la necesidad del contexto social en el que se enmarcan las prácticas e iniciativas artísticas independientes.

MELISSA: En relación al enlace México-Alemania, para mí la pregunta siempre fue qué puede aportar una cultura a la otra siendo que el contexto (social-político-económico-cultural) es muy distinto, y qué tiene sentido hacer a partir de esto y dentro de las capacidades que cada lugar tiene. También me cuestiono de qué manera podríamos en México crear una red que representara y expandiera de manera internacional, lo que sucede a nivel nacional, que pudiera dar una pista de lo que se está pensando-creando en los diferentes puntos del país, es decir el tema de visibilidad y movilidad. Algo que me sorprendió particularmente mucho es el cabildeo que los artistas tienen en Alemania, y aquí me pregunto: ¿cómo en México podríamos establecer un contacto directo como ciudadanos-artistas-gestores con nuestros ¨servidores públicos¨ para poder incidir en la política cultural de nuestro país?

2. ¿Qué acciones trajo como consecuencia el formar parte de TanzAntena? ¿Cuáles oportunidades tuviste? ¿Cuáles dificultades? ¿Qué tipo de encuentros o desencuentros? ¿Qué se produjo? ¿Qué lugares se habilitaron?

OLGA: La experiencia más significativa de entre todas fue las oportunidades que se abrieron no sólo en mi trabajo como artista-gestor sino dentro de la historia de la gestión en mi ciudad, con el hecho de producir una mediación entre instituciones alemanas e instituciones tapatías. La experiencia de mediar una relación institucional para dos proyectos en específico los cuales diseñé: un encuentro entre profesionales de la danza contemporánea y un laboratorio de profesionalización internacional de jóvenes coreógrafos.

Otra experiencia importante que se produjo en este proceso de mediación fue que entendí que hay instituciones mexicanas que todavía no están preparadas para una relación de par. Trabajé la colaboración de la parte local con la institución jalisciense Secretaría de Cultura a través de la Dirección de danza. Observé cómo esta institución no se imaginó la magnitud de la colaboración, lo que implicaba una relación internacional y un proyecto a mediano plazo. Al inicio asumió ciertas responsabilidades y en la mitad de la colaboración y al final no cumplió algunas de éstas. Les resultó fácil no respetarlas, no informar de ello, no darse cuenta del problema que causaba no hacerse cargo de lo pactado y sobre todo, no resolverlo. Me asombró el grado de impunidad frente a esto y la normalización frente a ello. Al mismo tiempo observé cómo no anticipé un imprevisto de tal magnitud pues pensaba: “no puede pasar algo así en una relación con una institución internacional de por medio y porque están laborando entre instituciones”. Obviamente, a la contraparte alemana no le interesó continuar la relación después de lo sucedido. Aprendí con esta experiencia que no puedes confiar tan fácilmente en una institución mexicana y que en mi país estamos tan acostumbrados a faltar a nuestro compromiso que nos parece normal cambiar los planes de último momento y no cuidar la relación con el otro. Pensamos que el cambiar los planes una vez que el proyecto está caminando es “normal” y que

no tenemos responsabilidad alguna por ello. Entendí que la falta de compromiso, el abuso y la corrupción es nuestro peor enemigo en México. Que debemos de cuidarnos todo el tiempo de esta situación al querer iniciar una relación laboral con otro país. Porque en otro país, no están acostumbrados a ello; algo que para un mexicano puede ser normal, para un alemán es inconcebible. Esta experiencia me hizo valorar el cómo manejo mis relaciones con instituciones de otros países, que gracias a la enorme labor de comunicación y la confianza que produzco es que puedo permanecer en una relación a largo plazo.

Otra experiencia significativa fue encontrar que el modelo que propuse para el Laboratorio de Creación Coreográfica funciona como una plataforma de desarrollo coreográfico con visibilidad internacional para un joven coreógrafo con poca experiencia. Me di cuenta que es importante pensar el desarrollo no sólo como un fenómeno dialogando con tu contexto, sino con otros contextos e integrando procesos artísticos con procesos de producción y gestión. Es un modelo que considero resuelve la falta de espacios de profesionalización y desarrollo del quehacer coreográfico en mi ciudad y en la zona centro occidente.

Otro gran hallazgo fue la colaboración con la artista y curadora Ayara Hernández. Cuando pensé en una programación de obras alemanas dentro del Encuentro Internacional EINCE pensé que sabía muy poco de la producción alemana de los últimos años y que necesitaba una maestría de investigación para ello. Fue entonces que pensé en la idea de producir una sinergia con un agente en Berlín; contacté con Ayara Hernández quien reside desde hace 15 años en Berlín, fue ella la encargada de acercarme a la producción alemana de la danza contemporánea y quien dirigió las gestiones de la parte alemana. Fue ella no sólo responsable de hacer una primera selección de obras a partir de líneas curatoriales específicas, sino que fue ella quien habló con los creadores para el trabajo de gestión de sus pasajes internacionales. Esto permitió no sólo eficientar procesos de gestión, sino me permitió pensar otras formas de alianza e involucramiento en una plataforma.

ABDIEL: Más que acciones concretas considero que TanzAntena ha figurado como un impulso, reconocer los múltiples caminos que están construyéndose para la danza en México, saber que los artistas asumimos con plena responsabilidad nuestro ejercicio profesional y que demandamos plataformas de mayor horizontalidad en nuestro diálogo con el Estado generó en mi la posibilidad de imaginar otras sinergias para potenciar lo propio, lo regional, lo nuestro. El impulso que encontré en TanzAntena -como muchos otros- ha sido vital a la hora de imaginar escenarios donde múltiples voces quepamos y podamos juntos reedificar caminos. Una acción concreta decantada por este impulso fue en un primer momento la necesidad de socializar mi experiencia en TanzAntena en nuestra compañía de danza y con la comunidad de artistas gestores en mi ciudad, Morelia. Ello generó que este año realizáramos un laboratorio de reconocimiento contextual entre seis centros culturales morelianos quienes ahora estamos articulados en la Primera Red de Centros Culturales de Michoacán.

MIROSLAVA: Iniciar con la invitación a la convivencia y al diálogo entre colegas en Tijuana fue un primer paso al regresar del ThinkTank en San Luis Potosí, partiendo por decantar lo vivido al interior de la compañía con la que colaboramos Carlos A. González y yo, (asistimos juntos al primer encuentro en SLP), al conversar con Péndulo Cero visionamos en conjunto formas de convocar a nuestros colegas en Tijuana para: 1) Tener un espacio de diálogo. 2) Conectar con una comunidad de danza (¿quién es la comunidad?, ¿sus características?). 3) Generar proyectos en colectivo. 4) Detectar problemáticas que nos competen como artistas escénicos ¿Cuáles son esos problemas? Con esta claridad y muchas preguntas, claro, logramos en conjunto conciliar cinco reuniones, que sucedieron una o dos veces por mes, a lo largo del 2016.

Para nuestra sorpresa, al llamado atendieron sólo contados artistas escénicos vinculados a la danza, algunos directores de teatro y artistas visuales de Tijuana, quienes generosamente daban su tiempo a conversar, reflexionar en conjunto y abrir perspectivas acerca de la naturaleza de nuestro contexto. Aparecieron más preguntas y necesidades, incluso se habló de cómo "convocarnos", "¿quién convoca?, "¿qué capacidad de convocatoria se tiene entre artistas del mismo sector?". El convocarse entre pares en el mismo contexto y sostener esto en una tiempo frecuente pareció una dificultad, y pese a que es muy nutriente y necesario, la continuidad y la auto-organización apareció como un obstáculo sobre el cual reflexionar, la iniciativa y el ímpetu de reunirnos se fue disolviendo. Sin embargo, de esas nutridas conversaciones, quienes continuamos en la reflexión al respecto, observamos que nuestro contexto artístico-cultural no es gremial, al menos no el de la danza, su naturaleza es de una interacción espontánea, entre artistas activos (no sólo de danza), promotores culturales, espacios

independientes, empresarios, educadores, escritores, investigadores, estudiantes, el encuentro interdisciplinar parece más sencillo y natural.

Lo anterior, más las reflexiones llevadas a cabo en 2016, sirvió de pauta para que en inicios del 2017 con la organización colaborativa entre Péndulo Cero, La Mecedora y el Goethe Institut Mexiko diéramos forma a lo que fue CONFLUENCIA Tijuana-MEXICO Essen-ALEMANIA, lo definimos como un punto de encuentro transdisciplinar, rumbo a futuras redes de colaboración; esta experiencia buscó reunir proyectos, artistas y profesionistas independientes de Tijuana, Mexicali y Ensenada, Hermosillo, Ciudad de México y Essen, Alemania, para compartir colectivamente reflexiones y escenas mutuas en las que se desenvuelve el arte escénico en los diversos contextos de los involucrados, como también generar una perspectiva ampliada, considerando el cruce con otras disciplinas profesionales. Nos reunimos con Stefan Hilterhaus, director de Pact Zollverein (Essen, Alemania), con Ilona Goyeneche, coordinadora cultural del Goethe-Institut Mexiko, así como alrededor de 30 participantes, activos pensadores, creadores desde diversas áreas disciplinares entre danza, música, teatro, gastronomía, artes visuales, gestión y/o promoción cultural, pedagogía, cine, administración cultural, mercadotecnia cultural y activismo social.

En CONFLUENCIA hablamos como comunidad reunida en dos intensas mañanas en el interior del Centro Estatal de las Artes de Tijuana, acerca de impulsos concretos que nos mueven, se generó una "radiografía" de nuestro contexto desde diversas perspectivas, se compartieron "desafíos contemporáneos" como agentes sociales y transformadores, se manifestaron reflexiones acerca de los públicos y el diálogo, hablamos de estrategias y métodos que pueden colaborar en relación a urgencias de nuestro contexto y por supuesto abrimos algo de nuestros intereses creativos tan diversos como particulares. De este encuentro a principios de año, se compartieron saberes y experiencias, se generó un diagnóstico que aún debo decir no se termina de procesar, apareció la inspiración y motivación para un próximo encuentro de naturaleza similar, se generaron iniciativas de auto-organización que aún no se han llevado a cabo y surgieron sinergias naturales al encuentro que siguen tomando forma.

MELISSA: En enero de este año organizamos en colaboración con Péndulo Cero y el Goethe Institut Mexiko el encuentro CONFLUENCIA Tijuana-MEXICO- Essen-ALEMANIA. Durante dos días nos reunimos un grupo transdisciplinar de poco más de 30 personas para pensar, dialogar y proyectar acciones creativas y formas de colaboración entre ambas ciudades-países pero también con el propósito de mapear, interconectar y dinamizar la escena en Baja California. Participaron artistas, músicos, escénicos, psicólogos, sociólogos, gestores, productores, documentalistas, gastrónomos, activistas, coreógrafos, actores, bailarines, un grupo muy diverso. Estuvo muy interesante observar de qué manera se relacionaban las diferentes disciplinas, qué problemáticas se abordaban y qué se compartía. Stefan Hilterhasu, de Pact Zollverein-Essen, nos dirigió en una metodología que llevaba al grupo a concebir proyectos creativos que respondían a algunas de las problemáticas que surgieron. Lo complicado ha sido darle continuidad a lo que sucedió y a la red que se produjo en esos dos días.

3. Al reconocer de alguna manera las dinámicas de gestión, curaduría, y estructura de diversos organismos artístico-culturales vinculados con la danza contemporánea en Alemania ¿qué reflexiones u observaciones podríamos compartir en este sentido?

OLGA: Aprendí a reconocer cómo, en comparación con otros países, México tiene un gran desarrollo de la danza contemporánea en cuanto a estructuras, programas y mecanismos. Tenemos estructuras que fomentan el desarrollo que en otros países ni siquiera se han pensado, como la Red Nacional de Danza del INBA, el sistema de becas del FONCA de producción de obra, para creadores y ejecutantes en diferentes formatos, México en Escena, Coinversiones, etc. Se invierte mucho dinero en el desarrollo de la danza contemporánea. El problema es que desde mi punto de vista, se sigue operando y dirigiendo estas estructuras como si viviéramos e hiciéramos la danza en los 90. Pero existe y podemos acceder a él. Ni se diga las estéticas ni la visión de la danza contemporánea. Ahí vivimos en el siglo pasado.

En Montevideo (Uruguay), por poner un ejemplo, hasta hace 10 años, no tenían una dirección o un instituto que se dedicará a la danza contemporánea o a las artes escénicas y no existía ninguna beca de desarrollo. También en México contamos con varias redes de espacios y festivales producidos por agentes autónomos como la RED ALTERNA de Mérida o la red de teatros de la ciudad de México. Entonces, en primera instancia, esta experiencia me ayudó a reconocer el potencial que tenemos para ofrecer a otro país en una relación.

En segunda instancia, pude ver como la figura del artista/gestor es una figura que resulta novedosa para los alemanes. Esta figura no existe en ese país. Resultó ser también una figura en la que confían por la forma en cómo teje en su contexto y produce redes de colaboración en la república mexicana; la consideran un importante articulador de contextos en la forma en cómo articulan las actividades en comunidad, en red, tejiendo prácticas artísticas, contextos diversos y fondos públicos y privados locales, nacionales e internacionales generando una gestión integral.

En Alemania, a nivel de estructura tienen mucho más desarrollado que nosotros la relación con la iniciativa privada. Tienen un sistema de subsidios que fomentan fuertemente la circulación de sus artistas y en muchos casos, estos montos son más altos que los montos de subsidios para la producción coreográfica. Tienen diversos centros de creación, así como subsidios para la investigación artística a largo plazo, así como un sistema de residencias de creación que permiten el desarrollo profesional de coreógrafos de corta, mediana y larga experiencia.

A nivel artístico me resultó muy atractivo el trabajo en torno a lo coreográfico, pues aquellos subsidios y centros favorecen los procesos antes que la producción coreográfica a corto plazo, lo que permite una profundización en torno al lenguaje, el movimiento y el discurso, problematizando así lo contemporáneo de la creación. También me llamó mucho la atención la figura del "dramaturgista", quien ayuda a trabajar la obra desde la percepción y no desde el proceso. Esa figura es muchas veces parte fundamental del proceso de creación de una obra; este rol lo puede tomar otro coreógrafo invitado al proceso, un crítico, un dramaturgo o incluso dramaturgistas formados. Me llamó la atención ver ese doble trabajo en el proceso: des-

de la creación y desde la percepción; me atrajo presenciar ese diálogo de tensión entre el dramaturgista y el coreógrafo sobre lo que la obra está siendo para cada uno.

ABDIEL: Ubicar algunos de los procesos de gestión, curaduría y sistemas de trabajo de la danza alemana me permitió principalmente dos cosas: por un lado, reconocer que las prácticas artísticas más efectivas son aquellas que dialogan transparentemente con el contexto al que pertenecen - al menos serían las que a título personal más me interesan-, y por otro, asumir que cultural e históricamente hemos construido un concepto de lo "institucional" ligado a la política cultural del Estado en México, a diferencia de países como Alemania donde las instituciones son en sí mismas independientes. Caer en cuenta de que muchos proyectos independientes mexicanos son en sí mismos instituciones hoy en día, por su estructura, por sus alcances y por su potente vínculo con el desarrollo social, fue un encuentro satisfactorio que habría sido imposible de reconocer sin este ejercicio de "espejo" con la danza alemana.

MIROSLAVA: De lo primero que capturó mi atención, es la figura del "dramaturgista" tan presente en los espacios independientes dedicados a la escena contemporánea que tuvimos la oportunidad de visitar en Alemania. Hablando en términos de programación artística y/o cultural, percibí que el dramaturgista, algunas veces "el grupo de dramaturgistas", dan el enfoque o marco referencial al festival, a la programación, al encuentro o programa dado, prestando atención al contexto, contexto que es escuchado, sondeado, observado, analizado, desde las necesidades comunitarias hasta aspectos globales que afectan una comunidad en particular,

para después "buscar, encontrar" a aquellos artistas implicados en tal problemática, confrontando la realidad, o experimentando y generando pensamiento alrededor de tal marco referencial. Observé, como un común denominador en los 10 espacios visitados, que los marcos contextuales rondaban alrededor de política, sociedad, economía, medio ambiente, *modus vivendi* y migración; así mismo percibí que el dramaturgista se asegura de complementar la experiencia artística con otros sucesos que impliquen al participante de una manera más integral, lo haga participativo, cómplice, proactivo. Queda en mis anotaciones una reflexión de Uta Lamberts dramaturgista de Kampnagel (Hamburgo), quien compartía acerca de su trabajo... "No tienes que educar a la gente, tienes que hablar con la gente", conocer a quien dedicas tu trabajo.

En esta sensibilidad hacia y desde nuestro contexto, observé que en México son muchos los artistas que dan forma a esta figura del dramaturgista, hacia el interior de sus proyectos, obras o emprendimientos, sin embargo, hay un eslabón perdido, y es que al interior (no podría decir que de "todos" pero sí de una gran cantidad de festivales escénicos gubernamentales o privados) tal figura suele estar ausente, filtrada por programadores anclados en sus criterios, a partir del cual surgen programaciones en su mayoría ajenas al contexto, insensibles a las necesidades que urgen abordar. Ante esta situación entiendo perfectamente los festivales más jóvenes de México, aquellos que una vez más provienen de los artistas-gestores que empujan el límite de su hacer, sus recursos y energías para dar vida a festivales, encuentros, campamentos, y que son alternativos, propositivos, integradores, educativos, arriesgados.

MELISSA: La percepción que tuve fue que la institución privada tiene un peso importante para el desarrollo de la cultura en el país. Que hay una transparencia en cuanto al manejo de recursos. Que la infraestructura y los contenidos se desarrollan a la par. Aunque muchas veces estos últimos responden también a los li-

neamientos que las convocatorias públicas tienen. En México lo que veo es que mucho del trabajo y del dinero se va en la burocratización de las cosas, de la vida, que de pronto falta una relación entre infraestructura y contenidos.

4. ¿En qué sentido consideras que la articulación con el contexto de las artes escénicas alemanas es importante en este momento para México?

OLGA: Considero que tenemos mucho que aportar al contexto alemán en la experiencia que tenemos sobre estructuras, con la figura y práctica del artista/gestor y el trabajo de RED. Y al mismo tiempo considero que para México puede ser un buen momento para entender otras formas de producción coreográfica, otros formatos y reflexiones que nos permitan expandir el campo de lo coreográfico, así como posibilitar otras gestiones con la iniciativa privada. Considero un buen momento para gestionar relaciones con Alemania.

ABDIEL: Es evidente que en México vivimos fracturas importantes en términos sociales, políticos y económicos. Ante un contexto roto, con múltiples realidades no deseables me resulta indiscutible que la práctica artística en nuestro país demanda ser otra. En este sentido, el diálogo con el exterior debe posibilitarnos otros alientos. Las sinergias, las creaciones colectivas y las formaciones de redes más allá de nuestra frontera son también posibilidades de un empoderamiento a favor. Michoacán, el contexto que me es propio, se ubica en el panorama nacional como foco de operaciones al servicio del narcotráfico entre México y EE.UU., reconocer que ahí también hay creación de redes, trabajo comunitario, alianzas y objetivos comunes me obliga a pensar que lo fundamental en el desarrollo humano no son estos conceptos sino el sentido sobre el que activamos la práctica alrededor de ellos. Imagino que la relación artística México-Alemania puede invitarnos a pensar el diálogo mexicano con el exterior en plataformas cada vez más horizontales. Es tan importante salir como regresar, entregar como recibir, preparar dentro para otros y recibir de ellos fuera para nosotros. Creo que desde una postura sensible, crítica, objetiva y con alto grado de transparencia podemos materializar proyectos artísticos de gran alcance entre México y Alemania. Nuestro país necesita mirarse de frente con otros países y reconocerse también a través de la mirada de ellos.

MIROSLAVA: Primeramente, parto de que la colaboración entre latitudes diversas siempre será enriquecedora, cuando la voluntad de encontrarse en las diferencias y los comunes represente para quien lo hace un área de aprendizaje. Resueno totalmente con Abdiel cuando habla acerca de las fracturas político-económicas-sociales al interior de nuestro país y es sin duda necesario que se confronten y espejeen las estrategias con las que convivimos día a día, con las políticas de acción político-cultural de países como Alemania. Aplaudo el compromiso del Goethe Institut Mexiko por generar un proyecto de vinculación artístico-cultural de largo aliento, que ha partido de escuchar y conocer la naturaleza de los creadores en México e intentar entender cómo funciona desde cada punto cardinal; lo encuentro sumamente valioso y destacable. Creo sin duda en la horizontalidad del encuentro entre ambas escenas y en el infinito campo de intercambio de conocimiento, de historia, de raíces, de modelos de creación y producción, de buenas prácticas y fracasos, siempre es buen momento para inspirarse y desdibujar fronteras.

MELISSA: Siempre podemos tomar de otros lugares formas de trabajar, herramientas, estrategias, formas de hacer danza y gestión, estéticas, aunque considero que éstas idealmente surgen desde la relación-reflexión del artista con su contexto y no desde un lenguaje establecido o una idea predeterminada de lo que la danza es.

5. Desde tu perfil de artista/gestor ¿cuál consideras que es la importancia de la relación con una institución como el Goethe Institute Mexiko? Y ¿en qué aspectos concretos consideras que esta relación ha favorecido a la danza de tu ciudad?

OLGA: El papel del Goethe fue crucial en todo esto, fue un provocador y al mismo tiempo un articulador de relaciones. Ilona Goyeneche ha sido un puente decisivo para la producción de relaciones entre instituciones y agentes de México y Alemania; ella supo ver que México estaba preparado para ello y lo hizo. El tipo de relación que el Goethe decidió desarrollar fue entre pares y a largo plazo, lo cual implicó apostar por un proyecto donde alemanes y mexicanos nos conocimos, nos acercamos a los contextos en los que laboramos y nos pusimos a dialogar. Eso fue lo único que hicimos en un año. En ningún momento se nos exigió producir una agenda de actividades y desde mi punto de vista, ese fue el éxito: poner a dos pares a dialogar ya produce una relación. La alianza producida provocó el tejido, no al revés. Sin la participación del Goethe como articulador de relaciones, todo lo que hicimos no hubiera sido posible ni en un 10% o sí, pero en un lapso de siete u ocho años.

Desde el primer encuentro en el 2015, el Goethe invitó a artistas-gestores de diferentes estados de la república mexicana para realizar la articulación con instituciones alemanas. Esto no es común, lo común es que las instituciones inviten a instituciones porque son éstas las responsables del desarrollo cultural y artístico de una comunidad. Son las responsables, mas no siempre sucede así, somos los artistas-gestores quienes producimos las políticas de desarrollo de nuestro contexto en articulación y sinergia de instituciones y organismos no gubernamentales.

En TANZ ANTENA el artista-gestor fue un importante articulador en su propio contexto, produciendo actividades de fortalecimiento y desarrollo artístico en su comunidad. Logramos tejer prácticas artísticas, contextos diversos así como fondos públicos y privados locales, nacionales e internacionales, generando una gestión integral para cada proyecto. Este proyecto empoderó la figura del artista/gestor mexicano como un importante agente de alianza en la gestión internacional. Ello visibilizó la práctica que desarrollamos, así como nuestras plataformas, espacios, festivales, redes y proyectos. Este proyecto permitió descentralizar las diferentes acciones del Año Dual México/Alemania, Guadalajara se posicionó como ciudad sede de la programación de danza contemporánea. Asimismo se produjo un tejido de acciones entre las ciudades de Morelia, Tijuana, Mérida y Guadalajara.

ABDIEL: Estoy convencido de que en los procesos de reconocimiento del otro, la voz externa posibilita objetivaciones de la realidad que desde dentro a veces son difíciles de reconocer. En este sentido, el papel del Goethe Institute fue fundamental para que en Morelia realizáramos, en enero pasado, un laboratorio entre seis centros culturales con enfoque en distintas disciplinas artísticas. Con el apoyo de Stephan Hilterhaus -traído a México por el Instituto- e Ilona Goyeneche realizamos un taller del 13 al 15 de enero. Definimos el contexto local desde nuestro lugar como centros culturales, reconocimos la práctica del otro y ubicamos nuevas potencias a partir del trabajo en común. Ello generó de manera casi inmediata la creación de lo que hoy está conformada como la RED DE CENTROS CULTURALES DE MORELIA, que sesiona mensualmente y que a cuatro meses de haberse constituido materializó ya un primer proyecto de circulación artística entre las plataformas que cada centro ofrece. Los seis centros que conformamos la Red somos Proyecto Serpiente (danza), El Traspatio/Librería (literatura), El Foro y Foro La Ceiba (teatro) y la Casita de Artes y Oficios de Santa María (formación artística). Este trabajo habría sido poco posible sin la articulación del Instituto Goethe, de quien reconocemos un importante valor en la generación de plataformas de encuentro. Lo que en estas plataformas suceda es, sin duda, responsabilidad nuestra, como también lo es llevar a buen rumbo las iniciativas generadas en ellas.

MIROSLAVA: Concretamente, la colaboración para generar CONFLUENCIA en enero del 2017, acerca del cual compartí en líneas anteriores. Además, la invitación a compartir reflexiones al ser parte de Tanz Antena, fortaleció la relación que se observa en este diálogo a cuatro voces, detectando y mapeando entre nosotros algunos comunes, que a su vez está a unos pasos de resonar con otros colegas en otras partes de México. Durante CONFLUENCIA, además de las sesiones interdisciplinares matutinas, coordinamos recorridos diarios, a atelieres, espacios independientes y gubernamentales en Tijuana, donde el director artístico de PACT, Zollverein, Ilona Goyeneche, del Goethe, y Jorge Motell (jóven artista-gestor-bailarín con sede en Hermosillo) pudieron conocer la dinámica de los espacios y sus creadores, así como la sinergia que pueda darse entre los mismos artistas y profesionistas que participamos del encuentro. Creo que esto aporta a la expansión de posibilidades de colaboración alternativa e independiente, que ya dependerán de cada una de las partes, los hilos de enlace ya están lanzados.

MELISSA: Me parece atractivo que el Goethe tenga el deseo de impulsar la danza en México, gestiones anteriores de esta misma institución estaban mucho más enfocadas en el cine, el teatro y la música. Así que me parece un paso importante querer mapear, vincular y colaborar con las diferentes iniciativas independientes que hay en el país. Además, es emblemático el hecho de que el Goethe no busca un resultado inmediato sino que va construyendo de a poco, en contacto directo con los artistas y gestores, a partir de las características y la necesidad de cada lugar, sin imponer ninguna visión o política.

(NOTAS)

1. Melissa Cisneros nació en Tijuana, Baja California, México. Como resultado de su condición transfronteriza se define como una artista anarco-conceptual capaz de transitar entre distintas disciplinas y oficios sin arraigo. Melissa estudió coreografía en la School for New Dance Development y bellas artes en la Gerrit Rietveld Academie en Amsterdam, Holanda. Desde entonces trabaja como artista independiente gestando y promoviendo proyectos de investigación, creación, y difusión de las artes escénicas contemporáneas en México y el extranjero. En el 2010 funda al lado de Marta Sponzilli la plataforma nómada de artes vivas, La Mecedora, enfocada en la noción de proceso como elemento clave para el desarrollo de obras, ideas y lenguajes escénicos contemporáneos y transdisciplinarios. Ha sido beneficiaria del FONCA para el Programa de Residencias Artísticas 2013-2014 y Jóvenes Creadores 2012-2013, entre otros. Actualmente Melissa es mamá de un pequeño de año y medio y pasa la mayor parte de sus días conociendo el mundo a través de él.

Tel: +52 664 6130759 melissacisneros@lamecedora.org www.lamecedora.org

2. Abdiel Villaseñor Talavera: Es codirector de la compañía de danza LA SERPIENTE, donde también se desempeña como bailarín y coreógrafo desde el 2001.Realizó su formación dancística en la Escuela Profesional de Danza de Mazatlán y es Lic. en Ciencias de la Comunicación en la Universidad Latina de América. Tiene un posgrado en Políticas y Gestión Cultural por la UAM y una Maestría en Filosofía de la Cultura por la U.M.S.N.H. Desde el 2003 codirige el Festival Internacional de Danza RED SERPIENTE y se ha presentado en países como Alemania, Argentina, Bélgica, Colombia, Corea del Sur, Chile, Estados Unidos, Francia y Holanda. Del 2007 a la fecha se ha desempeñado como codirector del PROYECTO SERPIENTE, Asociación Civil que articula seis líneas de acción a través de las que se fomenta la profesionalización de la danza contemporánea en Morelia y la creación y formación de públicos: 1) Festival Internacional de Danza Red Serpiente 2) Compañía de danza 3) Residencias artísticas 4) Centro de Documentación de Danza de Michoacán CENDDAMI 5) Foro escénico "El Jardín" 6) Programa de Danza Escolar. Su práctica profesional está centrada en proyectos que vinculan la experiencia dancística a procesos de desarrollo social.

3.Miroslava Wilson. Bailarina, desarrollo y producción escénica, gestión cultural y docencia. Interesada en la interacciones entre las disciplinas y haceres a favor de proyectos integrales, medio ambientales y humanistas. Codirección artística de la compañía de danza Péndulo Cero desde el 2008 con sede en Tijuana. Egresada de la 3ra. generación de la Escuela Profesional de Danza Contemporánea de Mazatlán, con Licenciatura en Ingeniería Industrial y de Sistemas en la Universidad de Sonora y maestría en Ciencias Marinas con especialidad en Biología Marina con mención honorífica de la UNAM, así como estudios de Maestría en Sistemas de Calidad y Productividad del Tecnológico de Monterrey. Cofundadora, codirectora y bailarina de la compañía chileno-mexicana Hunabkú Danza (2003-2006). Con Péndulo Cero y otros colectivos con quienes ha colaborado, ha presentado su trabajo en países como China, Corea, Japón, India, España, Estados Unidos, Chile, Argentina, Guatemala, Alemania y México.

Con Péndulo Cero con quien comparte la codirección con Carlos A. González, actualmente desarrollan el proyecto OSCILA Movimiento Continuo hacia 10 años de creación compartida, proyecto que impulsa una plataforma de creación y movilidad artística, desde una mirada integradora. Concentra el aprendizaje y evolución de casi 9 años como grupo y proyecta en sus acciones la cohesión y permeabilidad en su comunidad de naturaleza fronteriza, a partir de los siguientes ejes: 1) Desarrollo artístico-social ---humano, 2) Investigación y desarrollo de conocimiento, 3) Desarrollo organizacional, 4) Viabilidad y modelos de sostenibilidad y 5) Procesos sensibles de acercamiento a públicos, promoción y difusión.

Contacto: livingsea@gmail.com pendulocero.danza@gmail.com

4.Olga Gutiérrez: Creadora, investigadora y artista/gestor de artes vivas. Se ha formado entre México y diferentes países de Europa central. Ha trabajado con directores de países como Polonia, Francia, Canadá y México. Ha presentado su trabajo en países como México, España, Francia, República Checa, Uruguay, Colombia, Argentina y Brasil. Ha sido beneficiada por fondos nacionales como Fondo Nacional para la Cultura y las Artes e internacionales como IBERESCENA, Principe Clauss, Prodanza (Argentina) y PICE (España). En 2015 estrenó su obra Diente de Oro en el marco del festival Salmón del Mercat de les Flors en Barcelona (España), en una co-producción México-España. Realizó el proyecto de investigación escénica titulado Me he puesto a quemar los cuerpos, en Montevideo (Uruguay), San Luis Potosí (México) y Barcelona (España). En 2016, realizó la tercera obra de su proyecto de tetralogía NOSOTROS ESTAMOS AQUÍ presentada en México y Brasil y estrenó su obra TRUCO, una producción México-Argentina en Café Müller, en Buenos Aires. Es curadora como extensión de su práctica artística; realiza curaduría para el festival que coordina en la ciudad de Guadalajara (México) Encuentro Internacional de Arte Escénico Contemporáneo EINCE y por invitación a otras plataformas. Como gestora y productora promueve plataformas y proyectos de intercambio y colaboración artística internacional. Directora general del Encuentro Internacional de Arte Escénico Contemporáneo EINCE, plataforma de promoción, investigación, reflexión y producción de arte escénico contemporáneo. Realiza el diseño y coordinación de MURA EN EL FRESNO, una plataforma de articulación de prácticas artísticas diseñadas para el Museo de arte Raúl Anguiano (MURA) en sinergia con la colonia El Fresno. En 2016-2017 diseñó y coordinó tres proyectos de profesionalización de la danza contemporánea en Jalisco de colaboración Alemania-México dentro del marco del Año Dual México-Alemania.

FOTO: laAUDICIÓN. SALÓN CONTINENTAL, FOCO ALAIRE PRODUCCIONES. FOTO DE SVETLANA BATURA.

La audición

DEFINIENDO (SOFOCANDO O LIBERANDO) LA DANZA

POR **MIRIAM HUBERMAN MUÑIZ**

Idea de una PasióN (2010). *LOStheULTRAMAR* (2012, Premio Nacional de Danza INBA-UAM-UNAM); *LOStheULTRAMAR* (2014, versión para procesión callejera). *"laAudición" SalóN ConTinenTal* (2014). *EsMEDIANOCHE* (2016, creada para Delfos Danza Contemporánea). Hasta el momento, esta es la coreocronología de Foco alAire producciones, cuyos directores son Marcela Sánchez Mota y Octavio Zeivy. En siete años de existencia artística, la compañía ha logrado despertar una discusión que de vez en cuando ha surgido en la historia de la danza teatral en Occidente: bajo qué criterios se decide si una obra o un estilo son danza o no. Guardando toda debida proporción, mencionaré tres ejemplos cuyos efectos causados por este tipo de cuestionamiento son bien conocidos: el rechazo que provocó la *Consagración de la primavera* de Vaslav Nijinsky en París, 1913; la indiferencia con que se recibió el inicio de la danza posmoderna en Nueva York en la década de 1960; la cantidad de personas de dejaron de asistir a las funciones del Wuppertal Tanztheater en el momento en que Pina Bausch asumió su dirección en 1973.

Este fenómeno se presenta cada vez que se hace evidente que existe una discrepancia entre las definiciones que aspiran a cierto grado de permanencia y las manifestaciones concretas de la imaginación creativa, es decir, entre la teoría y la práctica. Parece que a los seres humanos occidentales nos gusta definir, categorizar, clasificar, ordenar, poner las cosas en "su lugar", y que también solemos resistirnos al cambio, angustiarnos ante la incertidumbre, rechazar aquello que es diferente. Pero, al mismo tiempo, no hay que olvidar que el arte busca lo original, lo innovador, lo inusitado, se adentra en territorios poco transitados, abre puertas prohibidas y cajas de Pandora, disfruta haciendo yuxtaposiciones que parecían inconcebibles hasta ese momento, y es, en última instancia, una creación, una invención, un juego, una celebración.

Así, *"laAudición" SalóN ConTinenTaL*, que del 27 de abril al 14 de mayo tuvo una temporada (muy exitosa, por cierto) en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz de la UNAM, volvió a poner el dedo en la llaga: hay quienes afirman que la obra no es danza, otros dicen que es teatro, otros se van por lo seguro clasificándola como un espectáculo de artes escénicas, y unos más insisten en que sí es danza.

Siempre que surgen discusiones en torno a definiciones, recuerdo lo que Lucien Febvre, historiador francés de la Escuela de los *Annales*, dice al respecto: "cualquier definición es una prisión"[1]. Su argumento principal para afirmar esto es que, mientras los conceptos son producto de un contexto histórico determinado -un lugar, un tiempo y una civilización-, la historia es un proceso cambiante, una incesante búsqueda de nuevos puntos de vista, nuevas soluciones a problemas. Aplicando esta idea al caso que nos concierne, me atrevo a decir que, quienes asisten a una función de *"laAudición" SalóN ConTinenTaL* esperando que los intérpretes se muevan y se comporten como lo hacen otras compañías actuales de danza, se ven confrontados con algo muy diferente y, como no encaja con las formas habituales de crear, interpretar y percibir la danza, les parece más fácil simplemente decretar que "eso no es danza".

El proceso creativo de Sánchez Mota y Zeivy definitivamente no sigue los caminos habituales. Su primera premisa -o "consigna", como ellos llaman a las instrucciones que guían el trabajo creativo e interpretativo, que ponen las reglas del juego y que sirven para focalizar la intención y detonar la imaginación- es no repetir aquello que les ha funcionado en obras anteriores. Y es que lo fácil y cómodo no es lo que más les gusta: prefieren lo complicado e incierto, la emoción de explorar nuevos territorios. Sánchez Mota explica que, lo que pretendían hacer en *"laAudición" SalóN ConTinenTaL*, era darle un cuerpo diferente a cantantes de otras épocas.

FOTO: laAUDICIÓN. SALÓN CONTINENTAL, FOCO ALAIRE PRODUCCIO

De acuerdo con esto, ella y Zeivy entregaron a los intérpretes una lista de 150 canciones, con tres consignas: a) no se trataba de imitar a los cantantes originales sino de crear un personaje nuevo, b) les estaba prohibido ver fotos o videos de las canciones que eligieran -solo podían escucharlas (audición es la ac-

NES. FOTO DE MARÍA ALFÉREZ.

ción de oír)-, y c) debían construirle un cuerpo a la voz que oían. Zeivy señala que, como el sonido vive en una dimensión que no tiene cuerpo, el reto para todos era hacer una obra a partir de voces.

En este punto es donde la llaga empieza a sangrar: si una obra de danza depende a tal grado de textos cantados (se usan 20 canciones de diferentes géneros y procedencias) y hablados (se trabajan dos entrevistas de Jacobo Zabludovsky, la de Dalí y la de María Félix y Pedro Ferriz), la pregunta obligada es si sigue siendo posible considerarla como danza. Mi respuesta -como la ha sido para las demás obras de Foco alAire producciones- es que *"laAudición" SalóN ConTinenTaL* es una obra coreográfica y, una vez más, mis argumentos para hacer esta afirmación se basan en el simple hecho de que la esencia de la obra se encuentra en el movimiento.

Es decir, para crear sus personajes, los intérpretes no recurren a métodos habituales de construcción de personajes sino que se concentran en buscar cómo se movería el cuerpo que están dándole a esa voz.

La indagación corporal minuciosa produce seres visual y kinestésicamente impactantes e inolvidables, como Dalí convertido en mujer soprano, la hija-mimada-y-caprichosa-que-quiere-ser-artista y es cuidada por un guarura que también tiene aspiraciones artísticas, la se-

ductora, elegante y vengativa vendedora de un radio-tocadiscos, el DJ atormentado por la dicotomía sentimiento/pensamiento.

El hecho de usar la máscara corporal de Jacques Lecoq como técnica de entrenamiento y como herramienta interpretativa permite a los ejecutantes realizar dos cosas que no es frecuente observar en bailarines (o en actores). En primer lugar, hace posible que concentren su atención en la integración de cada una de las partes del cuerpo a todas las acciones que realizan. Así, se logra una congruencia sólida y única entre todos los componentes escénicos: entre el cuerpo y sus movimientos, el vestuario, los objetos escénicos y las maravillosas cortinas aterciopeladas rojas y doradas, la voz grabada, las interacciones que se establecen con otros personajes, y los tres videos que aparecen en momentos clave.

En segundo lugar, los intérpretes son capaces de manejar de un modo consciente, preciso y riguroso, el nivel de energía exacto que cada acción requiere en términos funcionales y expresivos. Este entrenamiento los lleva a extremos tales de contención de la energía que con el mínimo de movimiento -o incluso con la ausencia de movimiento externo- comunican sus intenciones de manera inequívoca. El mejor ejemplo de esto es la serie de reacciones de molestia que la mujer del tocadiscos muestra cuando un hombre insiste en poner un tango a pesar de sus múltiples intentos por detenerlo: debido a que lo primero que ella hace es voltearse y sentarse en una silla con respaldo, solo alcanzamos a ver una respiración que se entrecorta, algún suspiro, la tensión casi imperceptible que se acumula en sus hombros y cuello, y un minúsculo giro de la cabeza al lado contrario de donde él se encuentra; el triunfo de él sobre ella se produce no cuando logra poner su tango, sino segundos antes, cuando los dos extienden sus dedos índices de manera amenazadora y, mientras que el de él se queda estirado, el de ella se relaja y se flexiona suavemente.

Con respecto al poder expresivo de la ausencia de movimiento externo, mencionaré dos momentos en que esto ocurre. Uno es cuando, después de permitir que como espectador te sumerjas en la interpretación impecable de *Puro teatro*, de repente, al decir que "lo tuyo es puro teatro", la acción se congela tan inesperadamente que te obliga de manera casi brechtiana a reflexionar sobre la relación entre el texto y lo que sucede en escena: ella *es* una "falsedad [muy] bien ensayada", un verdadero "estudiado simulacro". El otro se refiere a la desoladora presencia de una secretaria mitad hombre mitad mujer, que permanece completamente inmóvil por lo que dura una canción, sentada al lado de su máquina de escribir, descalza, sus piernas enroscadas, una mano sobre una rodilla, la otra agarrándose de la mesa.

La forma en que el contenido emocional de *"laAudición" SalóN ConTinenTaL* es presentado tampoco es la habitual. Por un lado, las transiciones entre secciones de una misma escena o entre escenas están tan bien articuladas que parece natural pasar de la cooperación a la competencia, de la venganza a la sonrisa, del coqueteo a la perversión, de lo cotidiano a lo extravagante. Por otro lado, los personajes no son lo que aparentan: en algún momento revelan un detalle desconcertante, un lado oscuro, una faceta retorcida. O como dice Sánchez Mota, lo que los hace interesantes es que hay un trastocamiento, un extrañamiento de la realidad.

Así, quien parece un estudiante serio, de lentes, e interpreta *Tus ojos*, por medio de miradas laterales y unos movimientos nerviosos de los dedos a la altura de su pecho, se va convirtiendo en un ser lascivo, casi fetichista, con un destello demoniaco. El intérprete de *Depot Depot* poco a poco va transformando su micrófono en un instrumento fálico gigante y las luces terminan revelando que lleva puestos unos zapatos de tacón blancos. La escena más impactante por bella y desconcertante es la última, que ilustra simultáneamente los efectos de la lucha entre *Sentimiento/pensamiento*: la petrificación de la secretaria transvestista, las gesticulaciones angustiantes del DJ, y la actitud inexpresiva de tres mujeres que bailan como coristas reprimidas.

Hay que señalar que *"laAudición" SalóN ConTinenTaL* también contiene varias secuencias de danza que, aunque tengan una intención expresiva, dejan ver el goce por el movimiento. Éstas son el baile desarticulado y desgarbado del intérprete de *Échale semilla*, el casi juguetón solo de la chinita compuesto por pequeños y ligeros pasos y saltos, y el trío final de las mujeres cuyas faldas ondulantes hacen un contrapunto espacial con los pasos rectos lado-adelante-lado-atrás y recuerdan el minimalismo de movimientos y emociones contenidas de *LOStheULTRAMAR*.

Con todo esto, considero que Sánchez Mota y Zeivy están expandiendo la manera de concebir, interpretar, producir y percibir el arte del movimiento en escena. Cualquier definición que se haga ahora sobre danza, danza-teatro o artes escénicas deberá tomar en cuenta el nuevo territorio explorado por Foco alAire producciones.

Texto elaborado a partir de asistir a las funciones de "laAudición" SalóN ConTinenTaL (Marcela Sánchez Mota y Octavio Zeivy, Foco alAire producciones, 2014) los días 7 y 13 de mayo de 2017 en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, y de tener numerosas conversaciones con la compañía desde marzo 2017.

FOTO: laAUDICIÓN. SALÓN CONTINENTAL, FOCO ALAIRE PRODUCCIONES FOTODE SVETLANA BATURA

(NOTAS)

1. Peter Burke, *A New Kind of History*, London: Routledge and Kegan Paul, 1973, p. 31. (Traducción de la autora)

FOTO: laAUDICIÓN. SALÓN CONTINENTAL MARSEL TOLEDO CON TELÉFONO SENTADA. FOTO DE ISAEL AMEZCUA.

Serpiente DANZA CONTEMPORÁNEA

UNA LUCHA POR LA AUTONOMÍA

POR **ANGÉLICA ÍÑIGUEZ**

Esta compañía independiente es un ejemplo de autogestión de algunas de las actividades profesionales más marginales de México: la danza, su difusión documentación e investigación.

Abdiel Villaseñor y Laura Martínez Ayala, sus creadores y directores, han encontrado modos de existir durante 16 años como compañía independiente de danza en Morelia, Michoacán.

Desde el inicio marcaron su postura política, que puede leerse en sus abordajes coreográficos, en la profesionalización de su trabajo y en su relación con las instituciones gubernamentales. En cuanto a los temas, se preocupan por el entorno violento no solo de Michoacán sino de todo México; la profesionalización la entienden como la posibilidad de vivir dignamente de bailar, investigar o documentar, y en cuanto a las instituciones de cultura gubernamental, consideran que están en decadencia, por lo tanto hay que guiarlas, exigirles, pero siempre con el propósito honesto de aportar a la comunidad.

FOTO: ERIK BARRERA

Esta compañía independiente es un ejemplo de autogestión de algunas de las actividades profesionales más marginales de México: la danza, su difusión documentación e investigación.

Abdiel Villaseñor y Laura Martínez Ayala, sus creadores y directores, han encontrado modos de existir durante 16 años como compañía independiente de danza en Morelia, Michoacán.

Desde el inicio marcaron su postura política, que puede leerse en sus abordajes coreográficos, en la profesionalización de su trabajo y en su relación con las instituciones gubernamentales. En cuanto a los temas, se preocupan por el entorno violento no solo de Michoacán sino de todo México; la profesionalización la entienden como la posibilidad de vivir dignamente de bailar, investigar o documentar, y en cuanto a las instituciones de cultura gubernamental, consideran que están en decadencia, por lo tanto hay que guiarlas, exigirles, pero siempre con el propósito honesto de aportar a la comunidad.

La Serpiente Danza Contemporánea Asociación Civil da 150 funciones cada año en foros profesionales y escuelas primarias y secundarias (con su programa de "Danza en las escuelas"). Ha organizado once ediciones de su Festival Internacional Red Serpiente y cuenta con el Centro de Documentación de Danza de Michoacán. Hace residencias artísticas y reúne en sus instalaciones a grupos de personas de la tercera edad, mujeres y niños para debatir y conversar sobre el cuerpo o la danza.

Para celebrar su esfuerzo sostenido por 16 años, sus integrantes organizaron una función retrospectiva en el teatro Ocampo de Morelia. Esa noche el consejero mayor del pueblo autónomo de Cherán, en Michoacán, Pedro Chávez, estuvo allí. Se conocieron en Holanda: todos fueron invitados a una reunión de proyectos comunitarios michoacanos que buscan autonomía y mejora de su comunidad. El representante de Cherán y los directores de la Serpiente saben que coinciden en la lucha, cada uno desde su lugar, una lucha por la autonomía.

La Serpiente es un ejemplo de cómo dejar de quejarse en este país ciertamente difícil y hacer lo que uno ama sin venderle el alma a la institución gubernamental, pero marcándole el paso. Esta compañía ya es institución, pero no una institución de esas de las que se han distanciado sino una que sostiene este gran proyecto autónomo, autogestivo, que aporta al conocimiento artístico, al desarrollo social y cultural de este país.

❖

Un día después de su función retrospectiva en el teatro Ocampo de Morelia, Michoacán, Laura y Abdiel me invitaron a platicar largo y tendido en su espacio en el centro. Esta entrevista es resultado de la charla.

¿Qué ha cambiado y qué se ha mantenido en 16 años?

Cuando empezamos teníamos una mirada muy inocente. No sabíamos a dónde nos iba a llevar nuestro ímpetu. En lo que hemos cambiado es en la profesionalización de nuestro trabajo, ya no pagamos la escenografía de nuestra bolsa ni nos conformamos con poco. Lo que se ha mantenido es la preocupación por el espectador, ser conscientes de qué comunicamos y a quién y la necesidad de retroalimentación. (Laura)

¿Cómo ha sido su relación con las instituciones desde el trabajo independiente?

Algo que nos ha caracterizado desde el principio es el diálogo con el contexto, tanto social como político. Hemos hecho un ejercicio claro de distancia con la institución pública porque no compartimos su visión de la danza. Iniciamos en 2001 como una compañía emergente y ese año no tuvimos ningún bloqueo para usar el teatro Ocampo, pero el año pasado para nuestro aniversario 15 no se nos permitió usarlo y eso fue un indicador de hacia dónde se movió la política pública. Ahora que cumplimos 16 pudimos usar el teatro nuevamente, dentro de un festival estatal, sin que ello signifique que compartimos la visión de la institución gubernamental.

Por otra parte, nosotros comenzamos a reconocernos como una institución, pero una institución diferente a aquéllas de las que nos hemos distanciado. Es lógico, un proyecto independiente de la naturaleza de La Serpiente se institucionaliza al paso del tiempo. (Abdiel)

Basta ver las obras de la Serpiente para notar su postura política, que es clara y sencilla. Laura y Abdiel hablan de ella:

Nos interesa hablar de Cherán, de la violencia de género, de la diversidad. La postura política en la danza tiene que ver con cómo te concibes corporalmente. No estamos del lado del coreógrafo que dicta sino de la horizontalidad, claro que hay detonantes de Abdiel o míos pero que compartimos con nuestra comunidad. Tenemos una postura política clara, eso es lo que nos interesa, lo que se inserta en el contexto histórico; para mí hablar de algo que no está sucediendo en nuestro entorno no tiene sentido. Vivimos la danza desde lo que nos sucede en lo cotidiano. (Laura)

Desde el principio tuvimos muy claro que la danza tiene una seria injerencia en el pensamiento colec-

tivo. Creo que hay una gran coherencia entre lo que hemos pensado y lo que somos hoy. Basta ver la primera obra, de Laura, donde la preocupación por la violencia de género queda plasmada, que por desgracia sigue siendo vigente y porque la realidad nos ha rebasado. (Abdiel)

La auto celebración fue el recurso que eligió La Serpiente para reafirmar su existencia y su postura, ¿qué significa auto celebrarse?

Auto organizamos este festejo de 16 años en un espacio institucional (el teatro Ocampo) y eso habla de una postura política, pues siempre hemos trabajado para construir lo que no hay. En este momento de ruptura social en México hay mucho por construir, con seriedad y compromiso. Hemos decidido trabajar de forma independiente y ver de frente a la institución y exigirle, pero siempre con la idea de construir. Cuando el gobierno no tiene dinero no sabe qué hacer y empieza a decir no a todo, nosotros desde lo independiente trabajamos de diversas maneras por lograr que exista lo que no existía. Cuando no hay quien te celebre, hay que construir la auto celebración porque en un país tan violento como México es fundamental la celebración para seguir adelante. (Abdiel)

Para el festejo en el teatro Ocampo –enmarcado en el XIX Festival Internacional de Danza de Morelia— la Serpiente invitó a funcionarios y personas que encabezan proyectos para la danza y la cultura en Michoacán. Sobresalió la presencia de Pedro Chávez Sánchez, consejero mayor del pueblo autónomo de Cherán, Michoacán, ¿qué los llevó a invitarlo?

Para nosotros era importante que en nuestro festejo por los 16 años estuviera gente querida y empática, por eso invitamos a Pedro Chávez, que lo habíamos conocido en Holanda, porque a través de él podemos unirnos a la lucha de Cherán, porque nosotros también estamos luchando a nuestra manera y desde donde nos toca. Fue interesante ver cómo habló la institución gubernamental y cómo habló el consejero mayor de Cherán. Y es muy conmovedor darnos cuenta de que un pueblo como Cherán, a través de su consejero mayor puede identificarse con nuestro trabajo, qué mayor regalo que eso.

Erik Barrera

¿Qué es lo que mueve y conmueve a La Serpiente?

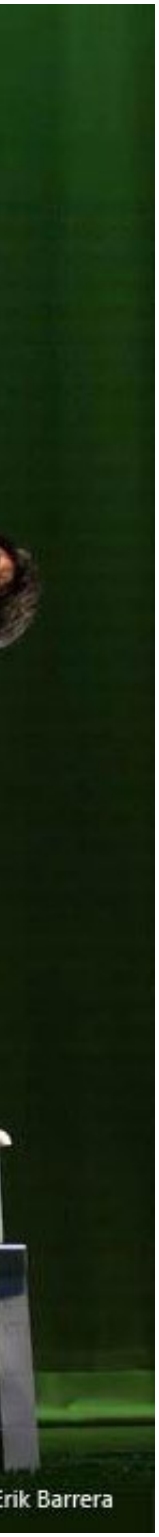
Nos conmueven los 16 años porque no hemos perdido el ímpetu, a pesar de muchas cosas que te pueden estresar en un país como México y en un contexto tan violento e insensible como el que vivimos. (Laura)

A lo largo de estos 16 años La Serpiente Danza Contemporánea ha provocado y mantenido relación con otros artistas, ¿cómo se ha dado esa relación?

Con los compositores ha sido una relación natural, el primero fue Pedro Vargas. Ha sido fundamental estar cerca de gente que es de danza o que no es de la danza, es enriquecedor, ves otros mundos, otras formas de crear. La Serpiente no sería igual sin ellos. (Laura)

No somos una compañía que mueva el mundo a través de las relaciones públicas, pero sí hay mucha gente que nos cobija y acompaña con mucho amor y ese es el motor. México no está para esperar sino para seguir caminando junto con otros. (Abdiel)

FOTO: ERIK BARRERA



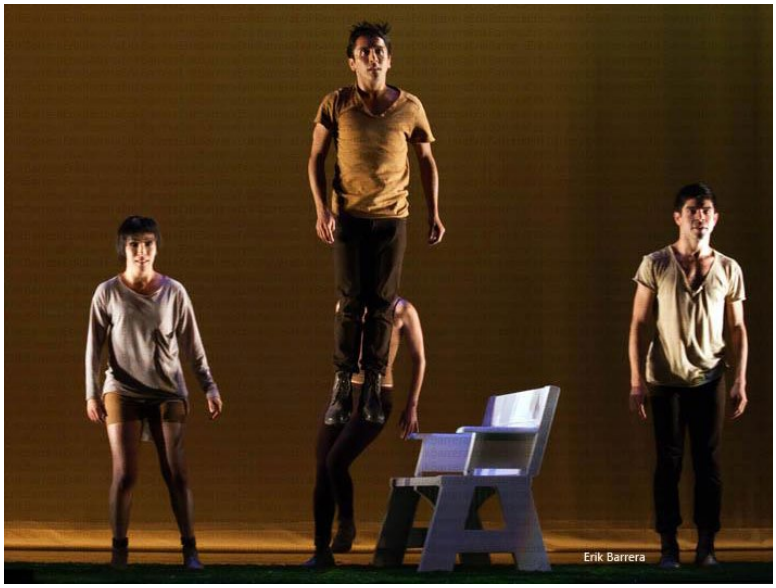


FOTO: ERIK BARRERA

FOTO: ERIK BARRERA

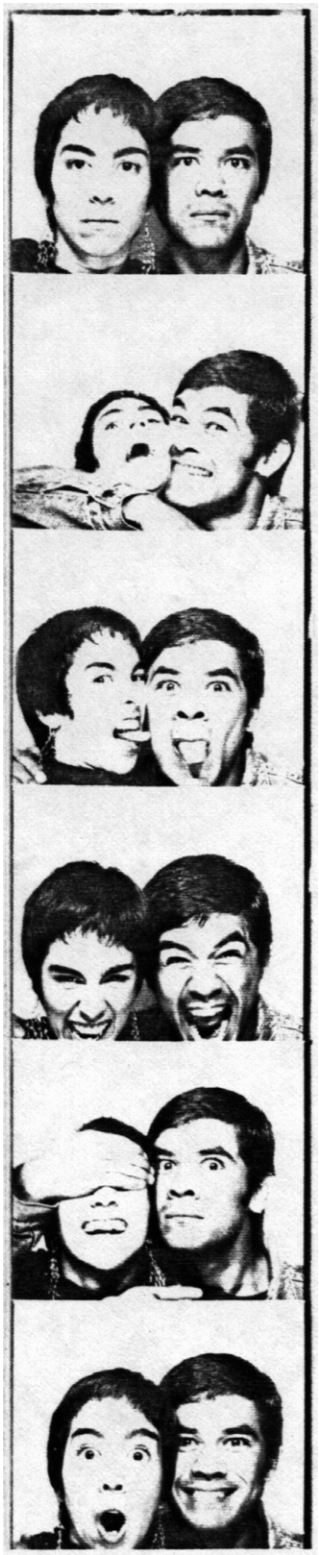
QUIATORA MONORRIEL

25 ANIVERSARIO

1992 – ESTOY DE ACUERDO CON EL OBESO.

-¿Porqué le dice usted obeso?, se llama Juan Carlos
Esta coreografía fue nuestro primer gran logro, pues con ella pasamos a la final del Premio INBA-UAM siendo prácticamente unos chamacos desconocidos.
Coreografía: Evoé Sotelo
Foto: José Jorge Carreón
En la imagen: Evoé Sotelo y Manuel Stephens

1992 – EVOÉ Y BENITO. Primera imagen promocional de Quiatora Monorriel, utilizada para el programa Do Senuno. Como no teníamos un peso para pagar por una sesión, decidimos sacarnos esta tira fotográfica en una estación del metro.
En la imagen: Evoé Sotelo y Benito González

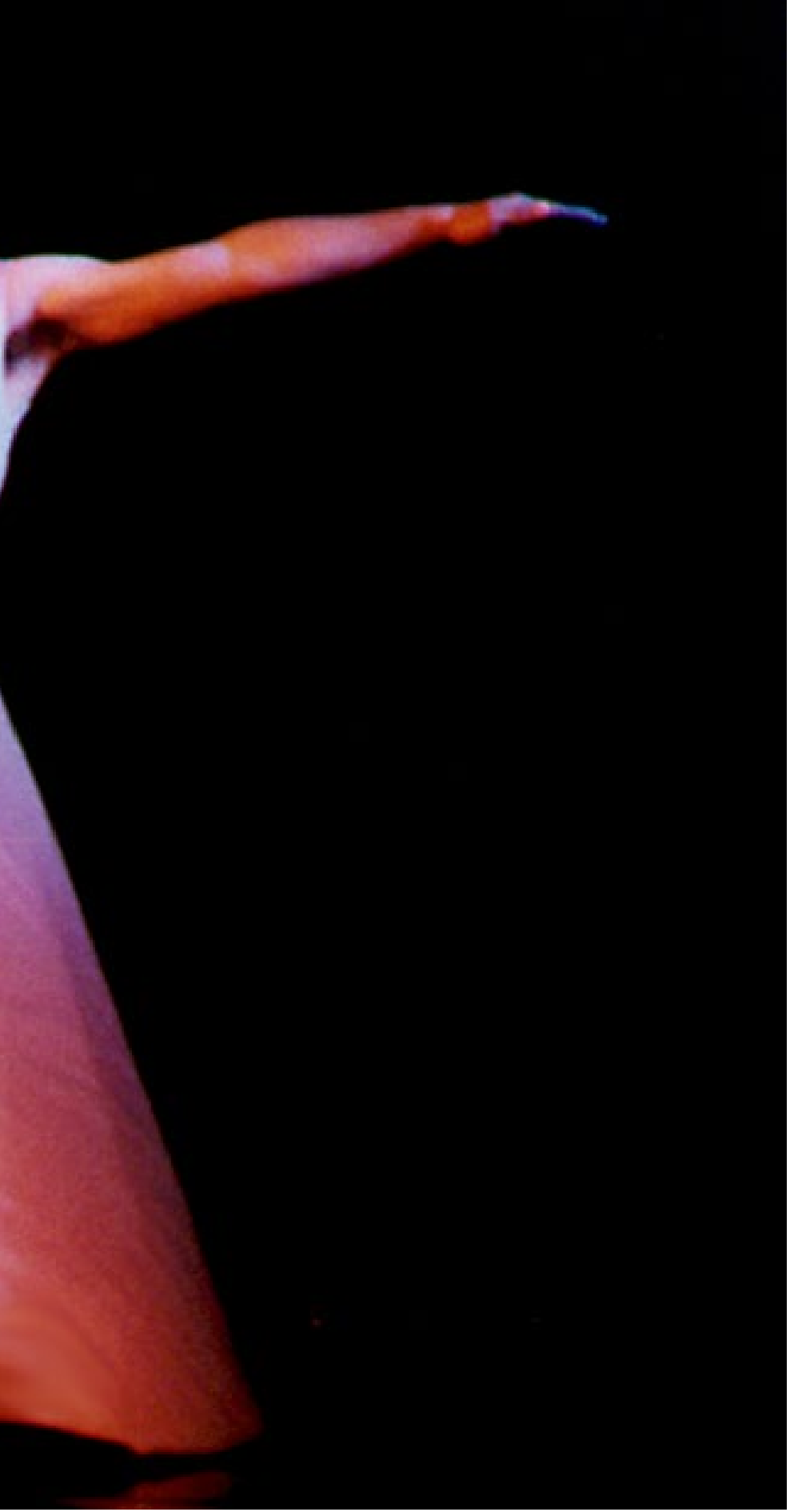


1992 – VIVA.

A pesar de ser un canto a la vida, esta danza nos sacó canas verdes por su naturaleza compleja y rigurosa, pero fue la más grande lección de análisis de movimiento e interpretación que pudimos tener.
Coreografía: Benito González
Foto: José Jorge Carreón
En la imagen: Evoé Sotelo y Benito González

1993 – TRAZO EN DIAGONAL.

Manuel Stephens, un bailarín excepcional y una presencia indispensable para QM durante nuestros primeros diez años como agrupación artística.
Coreografía: Evoé Sotelo
Foto: José Jorge Carreón
En la imagen: Manuel Stephens, Benito González y Evoé Sotelo

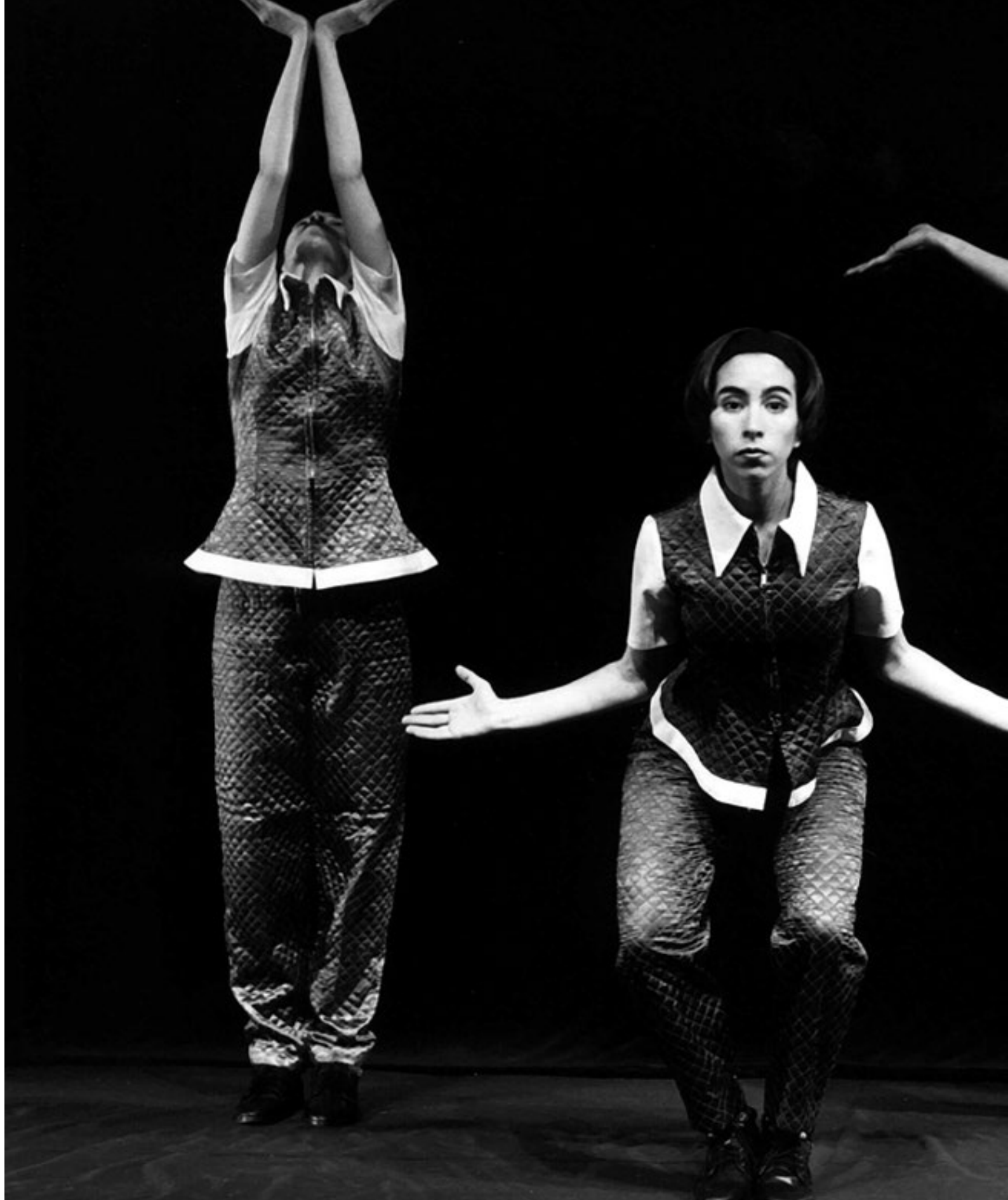


1993 – VIVA.

Desde siempre vimos a las coreografías como territorios con múltiples posibilidades. Por eso hicimos en 1993 el programa Do Senuno, donde presentábamos tres propuestas que tenían su contraparte en la segunda mitad del programa.
Coreografía: Benito González
Foto: Archivo
En la imagen: Benito González

1994 – DORITA, LALITO Y MARTA.

El programa más lúdico y juguetón que hemos hecho. Bailábamos por igual canciones de Leo Dan, el Capitán Beefheart y João Gilberto. La química que se generaba junto a Isabel Romero provocaba que cada ensayo y cada función fueran una divertidísima fiesta.
Coreografía: Evoé Sotelo y Benito González
Foto: Miguel Romero
En la imagen: Isabel Romero, Benito González y Evoé Sotelo



1995 – DILO EN LAS MONTAÑAS.

Una serie de cuatro danzas alegóricas a la navidad, las cuales teníamos como premisa nunca presentarlas en época navideña. En muchas ocasiones las coreografías que hacíamos adquirían sentido sólo al ver el programa completo.
Coreografía: Benito González
Foto: Gilberto Moreno
En la imagen: Lourdes Herrera, Evoé Sotelo y Benito González

1996 – EL PATIO FLORIDO.

Motivados por explorar diferentes rutas, hicimos este programa que tomaba como punto de partida algunos poemas de Nezahualcóyotl. Carlos Ocampo escribió en alguna ocasión que estábamos encorsetando nuestra propuesta con este trabajo, y tenía toda la razón.
Coreografía: Evoé Sotelo y Benito González
Foto: Gilberto Moreno
En la imagen: Benito González

1999 – MALPASO.
Unipersonal vaquero que surgió luego de un maratón de películas de Clint Eastwood. Consistía en cuatro escenas exactamente con el mismo material de movimiento, pero con variantes temporales y músicas distintas.
Coreografía: Benito González
Foto: José Jorge Carreón
En la imagen: Benito González

2000 – NOCTÁMBULA.

El primer programa "completo" de Evoé Sotelo. Ya en otras ocasiones Evoé había partido de su universo onírico para hacer coreografía, pero en Noctámbula lo consolida y continuará esta exploración en ocasiones futuras.
Coreografía: Evoé Sotelo
Foto: Jorge Angulo
En la imagen: Manuel Stephens y Evoé Sotelo

1996 – LEJOS NEPTUNO.

Lo promovíamos en ese tiempo como una capirotada cósmica. El programa tomaba como eje principal el personaje del Mayor Tom, el cual apareció por primera vez en la canción "Space Oddity", de David Bowie, por allá a finales de 60's.
Coreografía: Benito González
Foto: Archivo
En la imagen: Gerardo Montiel, Evoé Sotelo, Tzitzi Benavides y Benito González

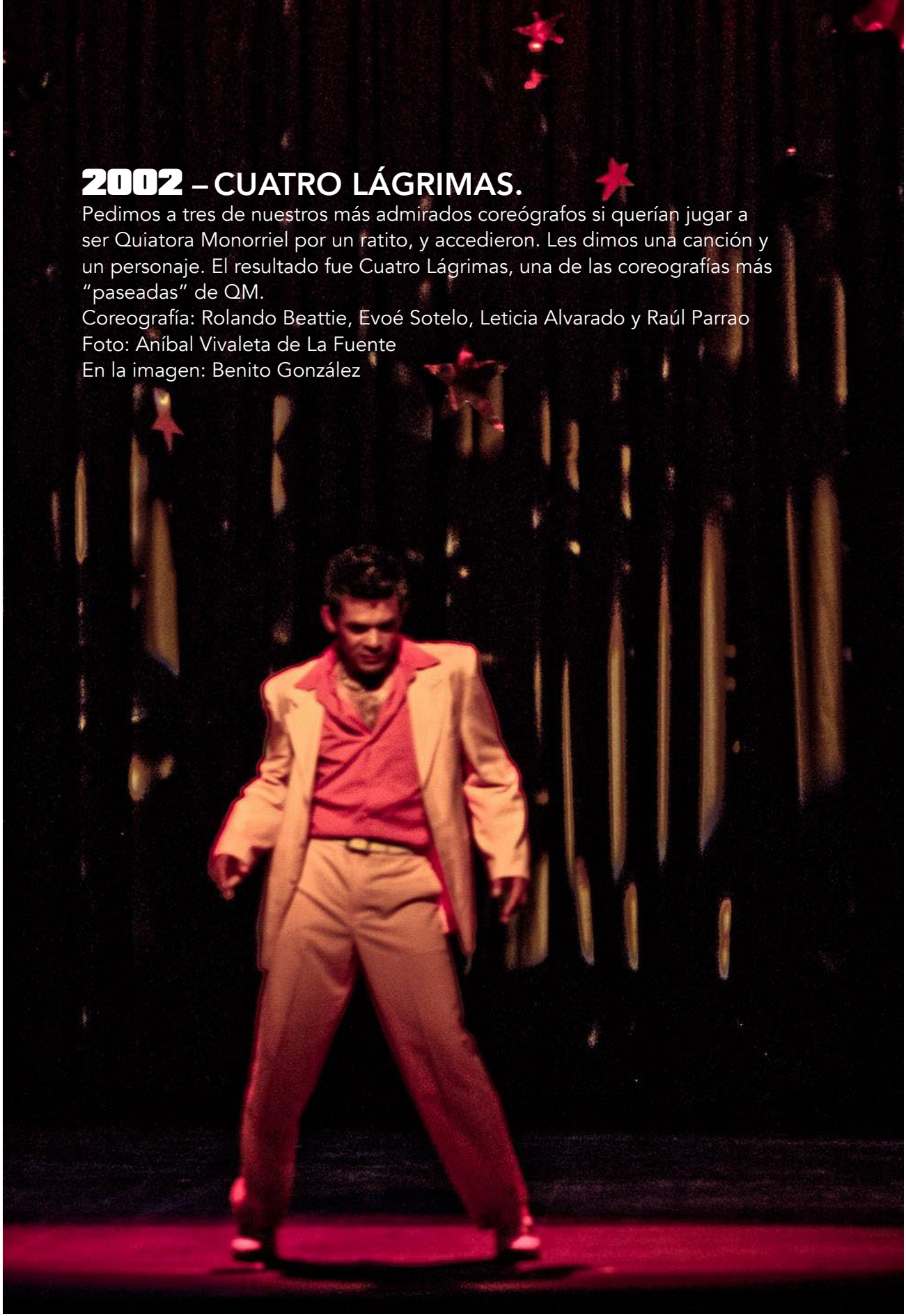
2002 – CUATRO LÁGRIMAS.

Pedimos a tres de nuestros más admirados coreógrafos si querían jugar a ser Quiatora Monorriel por un ratito, y accedieron. Les dimos una canción y un personaje. El resultado fue Cuatro Lágrimas, una de las coreografías más "paseadas" de QM.

Coreografía: Rolando Beattie, Evoé Sotelo, Leticia Alvarado y Raúl Parrao

Foto: Aníbal Vivaleta de La Fuente

En la imagen: Benito González



2002 – LOS RADICALES LIBRES (DBUE).

Fuimos invitados por la entonces recién creada Dirección de Danza de la UNAM para realizar una producción especial, con una gran temporada en la Sala Miguel Covarrubias de la UNAM. Lo que surgió fue un singular ritual de iniciación con música electrónica.
Coreografía: Evoé Sotelo y Benito González
Foto: Vistagorda
En la imagen: Evoé Sotelo y Benito González

2002 – SOMBRERO DE CINCO PICOS.

Con esta coreografía Evoé obtuvo el primer lugar del XXIII Premio INBA-UAM, así como el premio de la crítica "Raúl Flores Guerrero". Fue también la ocasión que Benito González –aka Conasupo- se aventuraba por primera vez en la creación sonora.
Coreografía: Evoé Sotelo
Foto: Still de video, cortesía de DIORAMA
En la imagen: Camilo Chapela y Alonso Alarcón

2003 – NICO.

Esta pieza fue, en 2002, el examen de graduación de la Licenciatura en Coreografía que realizó Benito. Un año después fue estrenada en el Palacio de Bellas Artes, ya como repertorio de QM. Se hizo un cambio radical de vestuario y esto brindó una lectura totalmente nueva y mejorada de la obra.
Coreografía: Benito González
Foto: Jorge Angulo
En la imagen: Evoé Sotelo

2003 – TURBOSINA.

Hicimos esta obra con la idea de tener un programa completo con dos unipersonales. Un hombre, una mujer. Cuatro Lágrimas y Turbosina. Nombramos Mono a esta propuesta y la rematamos con un pequeño dueto amoroso entre los dos personajes. Mono ha sido hasta ahora el programa más popular de QM.
Coreografía: Benito González
Foto: Vistagorda
En la imagen: Evoé Sotelo

2004 – JUGO CALIENTE.

Una pieza a dos niveles, uno coreográfico, el otro auditivo. Se entretejía así una misteriosa historia sobre la relación de pareja. Los motivos de movimiento de esta obra fueron seleccionados al azar de diferentes programas y anuncios de TV.
Coreografía: Benito González
Foto: Jorge Angulo
En la imagen: Ángela Rodríguez, Evoé Sotelo y Nadia Zenteno

2005 – LUZ DE NEÓN PARA PROMETEO.

Una colaboración coreográfica hecha especialmente para el sótano del Teatro Raúl Flores Canelo, del Centro Nacional de las Artes. Mauricio Ascencio realizó un trabajo excepcional en la conceptualización espacial, el diseño de vestuario y el lumínico.
Coreografía: Óscar Ruvalcaba, Alicia Sánchez, Evoé Sotelo y Benito González
Foto: Vistagorda
En la imagen: Daniel Delgadillo y Carlos Martínez

2000 – A PRUEBA DE BALAS.

Este es uno de los trabajos más recordados de QM. Conjuntó la fuerza y la colaboración de más de 70 personas en escena. Fue hecha expresamente para el Premio INBA-UAM, porque lanzaba preguntas al mismo evento, a la danza y a la coreografía del momento. Después de la final en el Palacio de Bellas Artes, nunca más volvió a representarse.
Coreografía: Benito González
Foto: Antonio Saavedra Rodríguez
En la imagen: Muchos y muy diversos participantes

2007 – ALMA DALTÓNICA.

Aún que ya veníamos trabajando junto a Mauricio Ascencio en obras anteriores, no es si no hasta Alma Daltónica que nuestra relación creativa se consolida en coreografías donde el diseño visual –espacio, luz, vestuario- jugará un papel esencial desde la conceptualización de las propuestas.
Coreografía: Evoé Sotelo
Foto: Antonio Saavedra Rodríguez
En la imagen: Frida Islas y Katia Castañeda

2007 – DANZA MÍNIMA (A1).

La primera de varias propuestas que vendrían bajo el nombre de Danza Mínima. Evoé encontró un universo amplio en el movimiento mínimo, tratando de explotar al máximo su valor expresivo. Benito se encargaba de la propuesta sonora en vivo.
Coreografía: Evoé Sotelo
Foto: Antonio Saavedra Rodríguez
En la imagen: Evoé Sotelo, Benito González y Hunab ku Mata Caro

2008 – ¿ES ESTO UN TECHO?.

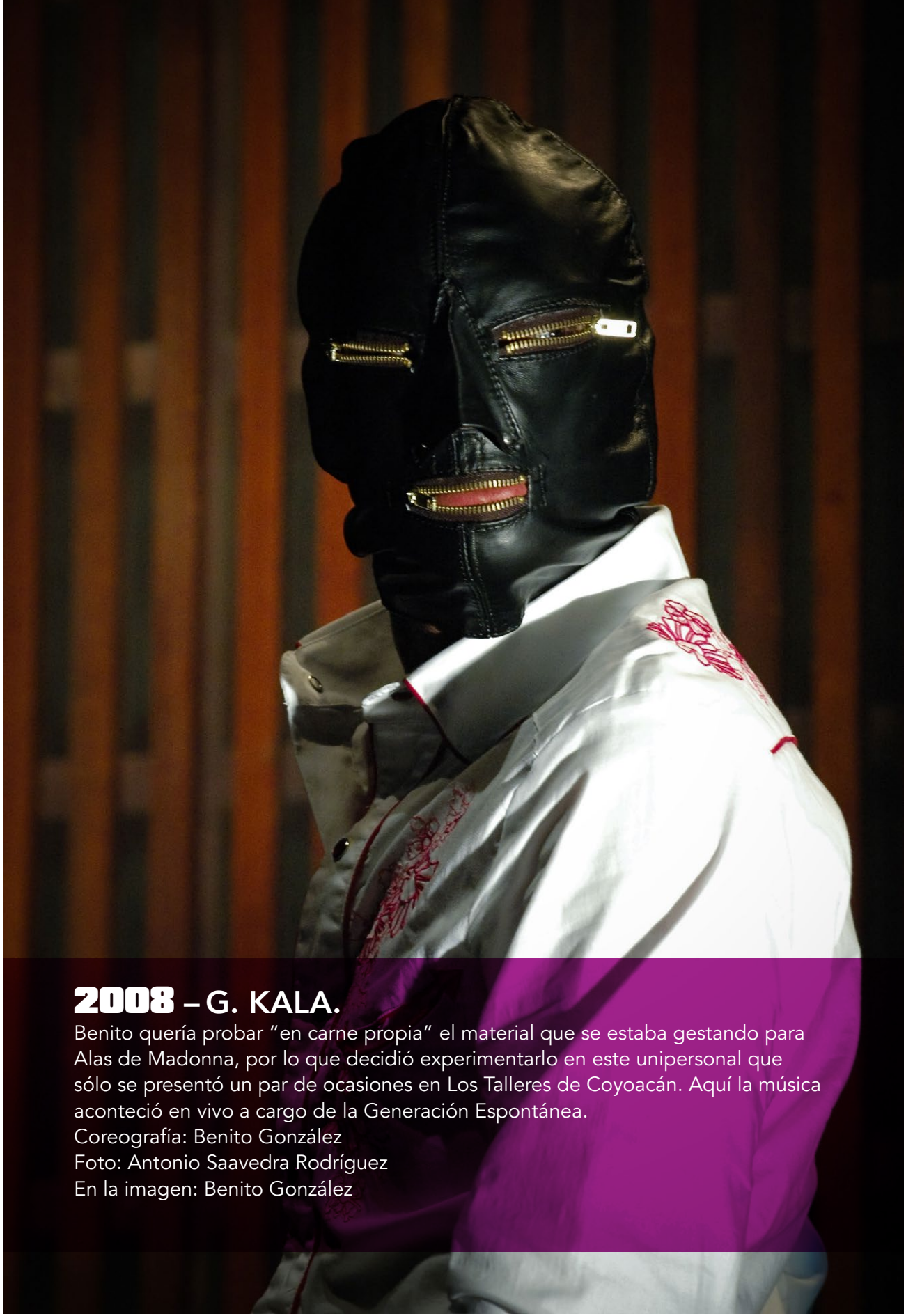
Intervención realizada especialmente para el estacionamiento del Centro Nacional de las Artes. Se trataba de una propuesta interdisciplinaria inconsecuente, donde convivían personajes bizarros en situaciones absurdas.
Coreografía: Evoé Sotelo
Foto: Antonio Saavedra Rodríguez
En la imagen: Edgar Pol
Rodríguez
En la imagen: Frida Islas y Katia Castañeda

2008 – ALAS DE MADONNA.

La propuesta más radical de QM. Más de cincuenta minutos de violencia sadomasoquista constante y contenida acompañada del noise más aterrador. Fue estrenada en el XXIV Festival de México en el Centro Histórico, causando un repudio apabullante en la mayoría de los asistentes.
Coreografía: Benito González
Foto: Antonio Saavedra Rodríguez
En la imagen: Nadia Zenteno

2008 – DANZA MÍNIMA (A2/V1).

En esta antesala se unió al equipo José Luis García Nava, artista visual que proponía un procesamiento en video de las acciones que Evoé realizaba en vivo. Mauricio Ascencio, por su parte, se enfocaba en la propuesta espacial y lumínica y Conasupo hacía la intervención sonora.
Coreografía: Evoé Sotelo
Foto: Gabriel Ramos
En la imagen: Evoé Sotelo



2008 – G. KALA.

Benito quería probar "en carne propia" el material que se estaba gestando para Alas de Madonna, por lo que decidió experimentarlo en este unipersonal que sólo se presentó un par de ocasiones en Los Talleres de Coyoacán. Aquí la música aconteció en vivo a cargo de la Generación Espontánea.
Coreografía: Benito González
Foto: Antonio Saavedra Rodríguez
En la imagen: Benito González

2009 – DANZA MÍNIMA (A2/V3).

Luego de siete aproximaciones diferentes y muchas presentaciones en recintos muy variados, esta fue la última de las exploraciones de la serie. La presentamos en Bruselas, Bélgica dentro de un festival de arte mexicano.
Coreografía: Evoé Sotelo
Foto: Gabriel Ramos
En la imagen: Evoé Sotelo

2012 – ASUNTO LATENTE.

En este trabajo volvimos a escena a retomarnos como dueto, luego de seis años de no hacerlo. Con Asunto latente festejamos el XX aniversario de QM. Mauricio Ascencio propuso una iluminación y un diseño de espacio memorables.
Coreografía: Evoé Sotelo
Foto: Antonio Saavedra Rodríguez
En la imagen: Benito González y Evoé Sotelo

2008 – ATO BOMBA.

Esta suite coreográfica representó un regreso a lo básico por parte de Benito González, quien tomó el boceto coreográfico como principal recurso detonador para concentrar la experiencia escénica en la relación movimiento, música y espacio.
Coreografía: Benito González
Foto: Gabriel Morales
En la imagen: Jorge Motel, Javier Tapia, Marcela Armenta y Estefanía Iglesias

2016 – HISTORIA DE LOS SENTIMIENTOS Y LOS DÍAS.

Evoé describe esta propuesta como una intervención corporal y sonora para espacios semiderruidos. Ha tenido diferentes versiones a la fecha, y ha ido mutando en una línea más austera, pero más efectiva.
Coreografía: Evoé Sotelo
Foto: Vistagorda
En la imagen: Lisi Mayoral

2016 – PUEDES ENCONTRARME EN HAWAII.

Evoé también se despoja de excesos y retorna a la esencia para indagar de lleno en el trazo espacial, en la sutileza de los cuerpos, sumergiéndonos en un estado silencioso, cercano al mantra. Hasta hoy, esta es la última propuesta que hemos generado bajo el nombre de Quiatora Monorriel.
Coreografía: Evoé Sotelo
Foto: Ricardo León
En la imagen: Mario Lagarda, Cristina López, Estefanía Iglesias, Jorge Motel y Kenia Noriega

SECRETARÍA DE CULTURA

María Cristina García Cepeda
Secretaria

Saúl Juárez Vega
Subsecretario de Desarrollo Cultural

Jorge Gutiérrez Vázquez
Subsecretario de Diversidad Cultural y Fomento a la Lectura

Francisco Cornejo Rodríguez
Oficial Mayor

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Lidia Camacho Camacho
Directora general

Roberto Vázquez
Subdirector general de Bellas Artes

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador nacional de Danza

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

INBA DANZA
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

"Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa".